



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

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.

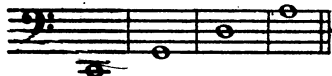
Трость смычка держится правой рукой между большим пальцем и другими четырьмя пальцами. Конец большого пальца лежит в углу, образуемом колодкой и тростью. Напротив большого пальца, но несколько правее³ находится средний палец, концом своим слегка касающийся⁴ у металлической пластинки. Безымянный и маленький 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.


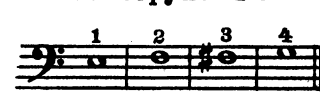
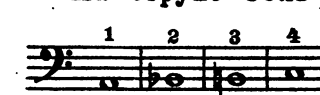
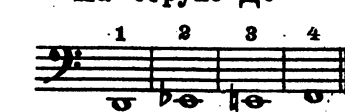
Название и обозначение пальцев

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

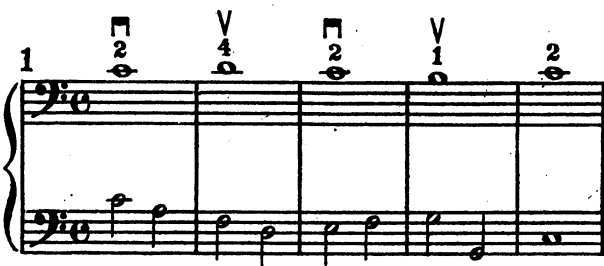
V. Первая позиция

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 большой палец 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.

2) Половинный штрих.

а) от колодки до середины

б) от середины до конца

Струна Ля

” Ре

” Соль

” До

3) Короткий штрих.

а) вблизи колодки

б) вблизи конца

в) 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 полные 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

Примеры для короткого штриха

попеременно вблизи колодки, вблизи конца и в середине смычка.

9

Сопровождение

10

Сопровождение

11

Сопровождение

12

Сопровождение

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 смычком вверх, надо было бы начать 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 ноты последние не всегда требуют ускоренного движения смычка; например, в следующих двух тактах, где четвертная нота должна начинаться у колодки, а четвертная нота должна начинаться у середины смычка, а четвертная нота должна начинаться у конца смычка.



где четвертная нота должна начинаться у колодки, а четвертная нота должна начинаться у середины смычка, а четвертная нота должна начинаться у конца смычка.

при последовании длинных и коротких нот последние не всегда требуют ускоренного движения смычка; например, в следующих двух тактах, где четвертная нота должна начинаться у колодки, а четвертная нота должна начинаться у середины смычка, а четвертная нота должна начинаться у конца смычка.

Если бы мы хотели для всех этих случаев сформулировать следующим образом: перед длинной нотой стоит нечетное количество коротких нот, то последнее короткое движение смычка.

Значит одно правило, то его надо повторить перед длинной нотой стоит нечетное количество коротких нот должна быть сыграна ускоренным движением смычка.

Следующие упражнения содержат самые сложные комбинации нот неодинаковой длительности; над нотами, требующими ускоренного движения смычка, поставлено **NB**; на этих упражнениях играющий всего лучше стараться в точности соблюдать приведенные нами правила. Упражнения написаны для струн Ля и До, но надо упражняться на струнах Ре и Соль. В длинных нотах (половинных и четвертных с точкой) сначала упражняться при помощи целого штриха; в четвертях — при помощи короткого 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 мы в каждом случае исполняются коротким штрихом или вблизи колодки, или вблизи конца, или в середине.

First system of musical notation. The upper staff is a bass line with natural harmonics (NB) indicated above notes. The lower staff is a piano accompaniment.

Second system of musical notation. The upper staff is a bass line with natural harmonics (NB) indicated above notes. The lower staff is a piano accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff is a bass line with natural harmonics (NB) indicated above notes. The lower staff is a piano accompaniment.

Пример с открытой струной.

Fourth system of musical notation, titled "Пример с открытой струной." The upper staff is a bass line with natural harmonics (NB) indicated above notes. The lower staff is a piano accompaniment.

Пример в первой позиции.

Fifth system of musical notation, titled "Пример в первой позиции." The upper staff is a bass line with fingerings (1, 2, 3, 4) and natural harmonics (NB) indicated above notes. The lower staff is a piano accompaniment.

Sixth system of musical notation. The upper staff is a bass line with fingerings (1, 2, 3, 4) and natural harmonics (NB) indicated above notes. The lower staff is a piano accompaniment.

Seventh system of musical notation. The upper staff is a bass line with fingerings (1, 2, 3, 4) and natural harmonics (NB) indicated above notes. The lower staff is a piano accompaniment.

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 вращающего движения, 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 легко может быть сыграна 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 вращающего движения 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 высокую¹². 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 штриха 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.

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

17


Сопровождение

18

Сопровождение

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

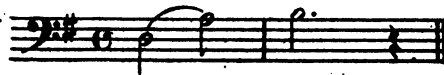
Соединение нескольких нот на один смычок, так называемое Legato, собственно говоря, не должно прибавлять ничего нового к уже известным нам правилам, установленным для движения смычка.

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 слигванными и неслигванными 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

The image shows two musical examples, 19 and 20, for legato playing on a single string. Each example is presented in two systems of piano accompaniment. Example 19 is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the melodic line with more complex phrasing. The third system concludes the example with a final cadence. Example 20 is also in G major and 4/4 time. The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the melodic line with more complex phrasing. The third system concludes the example with a final cadence.

Упражнения для перехода с одной струны на другую в legato

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

The first system consists of three staves in 6/8 time. The top staff (violin clef) has a sequence of eighth notes with slurs. The middle staff (viola clef) has a sequence of eighth notes with slurs. The bottom staff (cello/bass clef) has a sequence of eighth notes with slurs. The second system consists of three staves in 3/4 time. The top staff (violin clef) has a sequence of eighth notes with slurs. The middle staff (viola clef) has a sequence of eighth notes with slurs. The bottom staff (cello/bass clef) has a sequence of eighth notes with slurs. The third system consists of three staves in 3/4 time. The top staff (violin clef) has a sequence of eighth notes with slurs. The middle staff (viola clef) has a sequence of eighth notes with slurs. The bottom staff (cello/bass clef) has a sequence of eighth notes with slurs.

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).

The first system consists of two staves in 3/4 time. The top staff (violin clef) has a sequence of eighth notes with slurs. The bottom staff (cello/bass clef) has a sequence of eighth notes with slurs. The second system consists of two staves in 3/4 time. The top staff (violin clef) has a sequence of eighth notes with slurs. The bottom staff (cello/bass clef) has a sequence of eighth notes with slurs.

Упражнения для перехода с одних струн на другие при

соединениях слигovaných и неслигovaných нот

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

The first system consists of two staves in 6/8 time. The top staff (violin clef) has a sequence of eighth notes with slurs. The bottom staff (cello/bass clef) has a sequence of eighth notes with slurs. The second system consists of two staves in 6/8 time. The top staff (violin clef) has a sequence of eighth notes with slurs. The bottom staff (cello/bass clef) has a sequence of eighth notes with slurs.

Пример для legato при переходе с одной струны на другую

21

Сопровождение

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

22 *Примечание* *)

Сопровождение

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

23

Сопровождение

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).

C-dur

G-dur

F-dur

4 0 1 2 4 0 1 2 4 2 1 0 4

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.

A)

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

Штрих: 1 - 1

” 2

” 3 - 3

” 4

” 5

” 6

” 7 - 7

” 8 - 8

” 9 - 9

” 10 - 10

” 11

” 12

” 13 - 13

” 14 - 14

” 15

” 16 - 16

” 17 - 17

” 18

” 19

” 20

B)

a)

b)

Штрих: 1 - 1

” 2 - 2

” 3 - 3

” 4 - 4

” 5 - 5

” 6 - 6

” 7 - 7

” 8

” 9

” 10

” 11 - 11

” 12 - 12

” 13

” 14

” 15

Упражнения на четырех струнах.

с)

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 consists of six systems, each with two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system is labeled '24' and 'Сопровождение'. The music features a melodic line in the right hand with slurs and accents, and a supporting bass line in the left hand. The score includes dynamic markings like 'p' and 'V' (accents).

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, likely for a four-hand piano piece. Each staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1 through 4. The notation includes slurs and accents, suggesting a specific phrasing and articulation. The key signature is one flat (B-flat).

Пример с большим растяжением

25

Сопровождение

Five systems of musical notation, labeled "Сопровождение" (Accompaniment). Each system consists of two staves (treble and bass clef). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents. The key signature is one flat (B-flat). The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

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



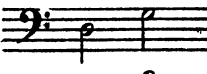
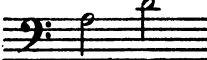
26

Сопровождение

ВТОРОЙ РАЗДЕЛ: ПОЗИЦИИ И СМЕНА ПОЗИЦИЙ.

I. Понятие позиции.

В встречавшихся 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 I ^{1/2} позицию.
Вторая перестановка		обозначает I позицию.
Третья "		I ^{1/2} позицию.
Четвертая "		II позицию.
Пятая "		III позицию.
Шестая "		III ^{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.				
Ее 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

Пример

27

Сопровождение

The musical score is written for piano accompaniment in 9/4 time. It consists of six systems, each with a right-hand and left-hand staff. The right-hand part is characterized by intricate sixteenth-note passages, often grouped in pairs or fours, and is heavily marked with slurs and fingerings (1-4). The left-hand part is more rhythmic and harmonic, featuring sustained notes and occasional moving lines. The piece concludes with a fermata on the final note of the right hand.

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

Four staves of musical exercises, each containing six measures. The exercises are written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Each measure contains a sequence of notes with fingering numbers (1, 2, 3, 4) written above them. The exercises are designed to demonstrate large stretches between the first and fourth fingers.

Пример с большим растяжением

28

Сопровождение

A piano accompaniment example consisting of four systems of staves. Each system has a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The first system is marked with the number '28' and the word 'Сопровождение' (Accompaniment). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various articulations and dynamics.

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 глissандо.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 глissандо.

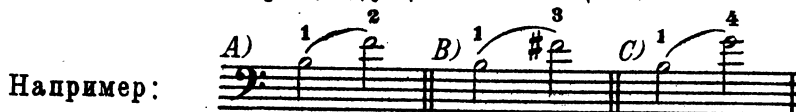
Рассмотрим теперь отдельные случаи смены позиций:

- 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 - *соля*, 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 глиссандо.

- 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 *соля* (пример C).



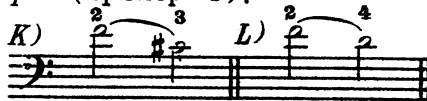
Здесь второй палец скользит на *фа* IV-ой позиции, и в момент достижения этого звука третий палец падает на *фа#* (пример D), или 4-ый палец на *соля* (пример E).



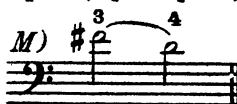
Здесь третий палец скользит на *фа#* IV-ой позиции, и в момент достижения этого звука четвертый палец падает на *соля*.



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.

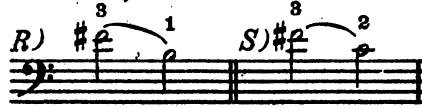
В этом случае к сказанному выше следует добавить, что скользящий палец, до сего времени сохранявший свое место, достигнутое им в новой позиции, теперь должен быть поднят для того, чтобы он не закрывал следующий более низкий палец.

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*).

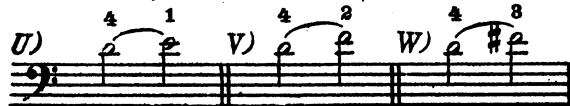


Здесь третий палец скользит вниз на *до#* I-ой позиции, затем поднимается, и первый палец падает на *си* (пример *R*), или второй палец падает на *до* (пример *S*).



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

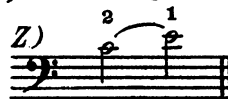
в) Переход из более низкой позиции в более высокую.*)



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

Sul D

Sul D

Sul D

Sul D

Two systems of piano accompaniment. Each system consists of two staves. The first system includes fingerings such as 1, 2, 3, 4 and slurs. The second system includes fingerings such as 3, 1, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 and slurs.

Пример смены позиции на нескольких струнах

35

Сопровождение

Sul A

Sul D

Sul D

Example of position change on several strings. The score is numbered 35 and includes the word 'Сопровождение' (accompaniment). It features a bass staff with a 'Сопровождение' section and a treble staff with 'Sul A' and 'Sul D' markings. The score includes various fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs across multiple systems.

IV. I^{1/2} позиция.

За IV-ой позицией у нас следует I^{1/2} позиция, во-первых, потому, что ее легко найти (кисть ²⁰ и большой палец передвигаются из I-ой позиции на полутон выше); во-вторых, потому, что эта позиция, будучи рассматриваема как повышенная I-ая позиция, дополняет эту последнюю, дает возможность достигнуть большой терции и благодаря этому играть диезные мажорные гаммы Ре, Ля, Ми, не покидая, в сущности, I-ую позицию.

Играющий должен поставить первый палец на свое место в первой позиции, затем большой палец и кисть передвинуть выше на полутон так, чтобы первый палец приходился бы, например, на струне Ля на *до* или энгармонически на *си#*.

Смотря по тому, как называть этот звук *си#* или *до*, I^{1/2} позицию можно называть или повышенной I-ой или пониженной II-ой.

Струна Ля Струна Ре Струна Соль Струна До

Повышенная I-ая позиция.

Струна Ля Струна Ре Струна Соль Струна До

Пониженная II-ая позиция.

Энгармонически

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

Пример повышенной I позиции.

36

Сопровождение

Пример пониженной II позиции

37

Сопровождение

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 in bass clef, 6/8 time. Each staff contains six measures of music with various fingerings and slurs. The exercises are:

- Staff 1: 1 2 3 4, 1 2 4 2, 1 4 2 4, 1 3 4 3, 1 4 3 4, 1 3 4 2 1 3 4 2
- Staff 2: 1 2 3 4, 1 2 4 2, 1 4 2 4, 1 3 4 3, 1 4 3 4, 1 3 4 2 1 3 4 2
- Staff 3: 1 2 3 4, 1 2 4 2, 1 4 2 4, 1 3 4 3, 1 4 3 4, 1 3 4 2 1 3 4 2
- Staff 4: 1 2 3 4, 1 2 4 2, 1 4 2 4, 1 3 4 3, 1 4 3 4, 1 3 4 2 1 3 4 2

Пример с большим растяжением.

Musical example with accompaniment, starting at measure 38. The piece is in bass clef, 6/8 time, and G major. It consists of a main melody and a piano accompaniment.

- Measure 38: 1 2 4 1 2 1 4 2 1 2
- Measure 39: 4 1 4 1 2 1 1 2 4 2
- Measure 40: 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1
- Measure 41: 3 2 3 1, 3 2 3 1, 1 2 3 4 2 1, 3 2 3 1, 3 2 3 1, 2 1 2
- Measure 42: 4 2 4 2, 4 2 4 1 4 1, 4 1 4 1, 2 1 4 2
- Measure 43: 0 1 2 2 4 2 1 2 4

 The piano accompaniment is labeled "Сопровождение". The main melody has two sections: "Малое растяжение" (Small stretch) and "Большое растяжение" (Large stretch).

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.

I ^{1/2} Позиция, большое растяжение	I Позиция, малое растяжение	I ^{1/2} Позиция, большое растяжение
--	-----------------------------	--

A-dur.

E-dur.

V. 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# или энгармонически на си^b; во втором случае половинную позицию можно рассматривать как пониженную первую.

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

Энгармонически: Пониженная I-ая позиция.

Пример в 1/2 позиции

39

Сопровождение

Само собой разумеется, что при 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

Four staves of musical exercises in bass clef, 2/4 time, key of D major. Each staff contains six measures of eighth-note patterns with fingerings indicated above the notes. The patterns are: 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 малым растяжением

40

40

Сопровождение

Musical example in bass clef, 2/4 time, key of D major, starting at measure 40. It shows a melodic line with fingerings (1, 4, 2, 1, 0, 3, 0, 2, 2, 4, 1, 4, 1, 0, 1, 0, 3, 2, 3, 2, 3) and a piano accompaniment labeled "Сопровождение".

Musical example in bass clef, 2/4 time, key of D major, continuing from the previous example. Fingerings: 1 0 1, 1 0 1 0, 3 1 3 0, 3 2 4, 3 0.

Musical example in bass clef, 2/4 time, key of D major, continuing from the previous example.

Musical example in bass clef, 2/4 time, key of D major, continuing from the previous example.

Упражнения с большим растяжением

Four staves of musical exercises, each starting with a bass clef and a common time signature. The exercises consist of six measures each, with various fingerings indicated above the notes. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, often beamed together. The exercises are arranged in a 2x2 grid.

Пример с большим растяжением

A musical example consisting of four systems of staves. The first system is labeled '41' and 'Сопровождение' (Accompaniment). It features a piano part with a bass clef and a common time signature, and a vocal or melodic line with a treble clef. The piano part includes fingerings and a 'p' dynamic marking. The subsequent three systems continue the piece with similar notation, including various fingerings and dynamic markings like 'p' and 'f'.

2 1 2 1 4 2 1 2 1 2 1 2 4 2 1 2 1 4 2

1
2
3
4

4 1 2 4 1 2 1 1 2 4 1 2 4 2 1 2 4 1 2 4 1 2 1 2 4 1

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

4 1 2 4 1 2 1 2 4 2 4 1 2 2 1 2 2

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

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

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

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

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

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

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

2 2 1 1 1 2 4 1 4 2

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

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

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

4 4 2 1 p 4 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 1

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 and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score is divided into six systems, each with two staves. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The word 'Сопровождение' is written in the first system. The music is highly technical, featuring extensive chromatic runs and complex fingering patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Slurs are used to group notes. A 'V' symbol is placed above the right-hand staff in the second and fifth systems. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

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.

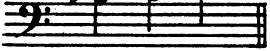

А. Отодвигание назад первого пальца (в I-ой позиции).

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 (1², 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.

1 3 4 1 3 4 1 3 1 3 4 1 3 4

1 3 4 3 1 3 1 3 4 1 4 8 2 3

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

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

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

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

Упражнения с большим растяжением

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

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

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

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

Пример с большим растяжением

47

1 2 4 1 2 4 1 2 4 2 1 4 1 4 1 4 2 1 1 4 1

Сопровождение

3 3 3

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

Малое растяжение

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

4 2 2 1 2 4 1 2 4 1

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 $1/2$, I, $1^{1/2}$, II, III, $III^{1/2}$, IV, $IV^{1/2}$, 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.

Первым пальцем.

Разными пальцами

I В. III I III III $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ I В. 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 В. I $\frac{1}{2}$ III IV В. I $\frac{1}{2}$ III $\frac{1}{2}$

4-ый случай

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

Смена позиции на нескольких струнах

Moderato

Пример на одной струне

This page of musical notation, numbered 66, contains seven systems of piano music. Each system is composed of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#). The music is highly technical and features complex rhythmic patterns and fingerings. Numerous numbers (1-4) are placed above the notes to indicate specific fingerings. The notation includes many slurs, ties, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

Пример на нескольких струнах.

49

Сопровождение

The musical score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled '49' and 'Сопровождение'. The notation includes slurs, accents, and fingerings (1, 2, 3, 4) for both hands. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

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

2 1 4 3 1 2 1 4 1 2

Sul D

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

Sub G Sul D 2 1

4 2 1 2 4 2


3 4 4 3 3 4

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, сиб, миб, ляб.</i>		IV ¹ / ₂ позиция
„ „ „ „ <i>фа#, си, ми, ля.</i>		V позиция
„ „ „ „ <i>солъ, до, фа, сиб.</i>		V ¹ / ₂ позиция
„ „ „ „ <i>солъ#, до#, фа#, си.</i>		VI позиция
„ „ „ „ <i>ля ре солъ 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 тональности.

	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:

1/2

I ¹/₂III ¹/₂IV ¹/₂V ¹/₂

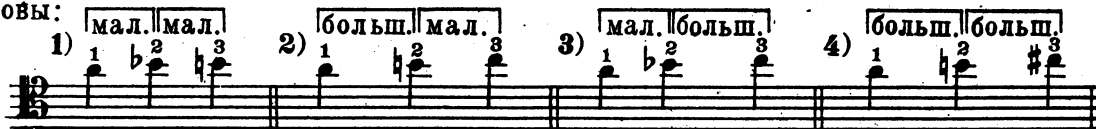
Более высокие позиции существенно отличаются от позиций, рассмотренных в первых двух разделах. Это различие заключается в следующем:

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 *соль#* или *ляб*; следовательно, играющий на более высоких позициях имеет в своем распоряжении лишь три пальца.

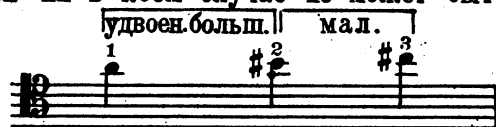
ПРИМЕЧАНИЕ: Правило, относящееся к четвертому пальцу, собственно говоря, должно было бы иметь силу, пока играют на одной струне; если первый палец лежит, например, на струне Соль, на звуке *соль* (VII-ая позиция), то четвертый палец может взять приходящийся к нему звук на струне Ля (а именно *ре* в VII-ой 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*, *соль*, *до*.



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

ПРИМЕЧАНИЕ: Обозначенные знаком NB звуки *ля*, *ре*, *соля*, *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

Музыкальное упражнение для V позиции, состоящее из шести тактов. Оно написано для скрипки (верхняя часть) и виолончели/контрабаса (нижняя часть). В начале каждого такта указаны номера пальцев: 1, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 3. Упражнение включает различные интервалы и арpeggio, сменяющиеся в тактах. В некоторых тактах используются знаки 'x' на нотных знаках, что может означать приемы, такие как флажолет.

Упражнения для V½ позиции

Музыкальное упражнение для V½ позиции, состоящее из шести тактов. Оно написано для скрипки (верхняя часть) и виолончели/контрабаса (нижняя часть). В начале каждого такта указаны номера пальцев: 1, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 3. Упражнение включает различные интервалы и арpeggio, сменяющиеся в тактах.

Упражнения для VI позиции

Музыкальное упражнение для VI позиции, состоящее из шести тактов. Оно написано для скрипки (верхняя часть) и виолончели/контрабаса (нижняя часть). В начале каждого такта указаны номера пальцев: 1, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 3. Упражнение включает различные интервалы и арpeggio, сменяющиеся в тактах.

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).

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 фрагмент, состоящий из нескольких систем нот для струнных инструментов. Включены струны Ля (Lia) и Ре (Re). Ноты содержат указания по фазингу (1, 2, 3) и динамическим маркерам (b, #).

Струна Ля

Струна Ре

1 2 3 2 3 3 2 1

Пример

51

Сопровождение

Sul D

rit.

Sul A

a tempo

Sul D

Sul G Sul D... Sul A

pizz.

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.]	[больш. терц.]	[мал.]	[больш.]	[мал.]
Cis-moll (мелодическая)					

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 аппликатурой: 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 б.	1 2 4 б.	1 2 4 м.	1 2 4 м.
Позиция	I ^{1/2}	IV	III	I ^{1/2}
Растяжение	1 3 4 м.	1 2 4 б.	1 2 4 м.	1 2 4 б.
Позиция	IV	I ^{1/2}	III	III ^{1/2}
Растяжение	4 2 1 б.	4 2 1 б.	4 2 1 б.	4 3 1 м.
Позиция				IV ^{1/2}
Растяжение				1 3 4 м.

Вверх.

Cis - moll.

Вниз.

C dur.

A moll.

G dur.

E moll.

D-dur.

H-moll.

A-dur.

Fis-moll.

E-dur.

Cis-moll.

Sul D.

H-dur.

Gis-moll.

F-dur.

D-moll.

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, заостренности 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, у 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 $1/2$), 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