

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, ляв.</i>		IV ¹ / ₂ позиция
” ” ” ” <i>фа#, си, ми, ля.</i>		V позиция
” ” ” ” <i>соль, до, фа, сиб.</i>		V ¹ / ₂ позиция
” ” ” ” <i>соль#, до#, фа#, си.</i>		VI позиция
” ” ” ” <i>ля ре соль 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:
 $\frac{1}{2}$ I ¹/₂ III ¹/₂ IV ¹/₂ V 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.

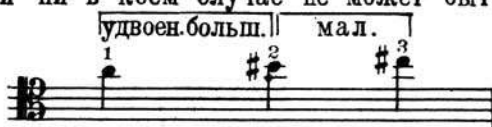
ПРИМЕЧАНИЕ: Правило, относящееся к четвертому пальцу, собственно говоря, должно было бы иметь силу, пока играют на одной струне; если первый палец лежит, например, на струне Соль, на звуке *соль* (VII-ая позиция), то четвертый палец может взять проходящийся к нему звук на струне Ля (а именно *ре* в VII-ой 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 $I\frac{1}{2}$ 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 посередине 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 виолончели в нотной системе с двумя басовыми скрипками. Верхний скрипк содержит ноты с цифрами 1, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 3, указывающими на пальцы. Упражнение включает различные лады и октавы, с использованием знаков 'x' для обозначения нот, выходящих за пределы струны.

Упражнения для V½ позиции

Музыкальное упражнение для V½ позиции, состоящее из шести тактов. Оно написано для виолончели в нотной системе с двумя басовыми скрипками. Верхний скрипк содержит ноты с цифрами 1, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 3, указывающими на пальцы. Упражнение включает различные лады и октавы, с использованием знаков 'x' для обозначения нот, выходящих за пределы струны.

Упражнения для VI позиции

Музыкальное упражнение для VI позиции, состоящее из шести тактов. Оно написано для виолончели в нотной системе с двумя басовыми скрипками. Верхний скрипк содержит ноты с цифрами 1, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 3, указывающими на пальцы. Упражнение включает различные лады и октавы, с использованием знаков 'x' для обозначения нот, выходящих за пределы струны.

Упражнения для VII позиции

Exercise 1 for VII position, consisting of two systems of four staves each. The first system includes a treble clef staff with fingerings (1 2 3 2 1 3 2 3) and three bass clef staves. The second system includes a treble clef staff with fingerings (2 3 2 1 3 2 3) and three bass clef staves. The music is in 4/4 time and features eighth-note patterns with various accidentals.

Упражнения для переходов между более высокими позициями

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

Exercise 2 for transitions between higher positions, consisting of two systems of two staves each. The first system includes a treble clef staff with fingerings (1 1 1 1) and a bass clef staff. The second system includes a treble clef staff with fingerings (2 2 2 2) and a bass clef staff. The music is in 4/4 time and features eighth-note patterns with various accidentals.

Violoncello exercise consisting of three systems of two staves each. The first system has a treble clef and a common time signature. The second system has a treble clef and a common time signature. The third system has a treble clef and a common time signature. Fingerings and slurs are indicated throughout.

Пример

Piano accompaniment example consisting of three systems of two staves each. The first system has a treble clef and a 2/4 time signature. The second system has a treble clef and a 2/4 time signature. The third system has a treble clef and a 2/4 time signature. Includes markings like "Sul D" and "pizz.".

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.

76

Пример

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 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 аппикатурой: 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 аппикатуру, 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	1/2	IV	III	I ^{1/2}
Вверх.	Растяжение	1 3 4 м.	1 2 4 б.	1 2 4 м.	1 2 4 б.
Cis-moll.	Позиция	IV	I ^{1/2}	III	III ^{1/2}
Вниз.	Растяжение	4 2 1 б.	4 2 1 б.	4 2 1 б.	4 3 1 м.
C dur.					
A moll.					
G dur.					
E moll.					

The image displays a page of musical notation for a cello exercise, consisting of 12 systems. Each system contains two staves: the upper staff is in bass clef and the lower staff is in alto clef. The systems are labeled on the left as follows: D-dur., H-moll., A-dur., Fis-moll., E-dur., Cis-moll., H-dur., Gis-moll., F-dur., and D-moll. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (1-4) placed above or below notes. Some notes are marked with a circle (o). A specific instruction 'Sul D.' is written below the Cis-moll. system. The exercise is set in common time (C).

The page contains ten systems of musical exercises for double bass, each consisting of two staves. The exercises are organized by key signature:

- B - dur.**: First system, featuring a key signature of two flats (B-flat major).
- G - moll.**: Second system, featuring a key signature of three flats (G minor).
- Es - dur.**: Third system, featuring a key signature of three flats (E-flat major).
- C - moll.**: Fourth system, featuring a key signature of four flats (C minor).
- As - dur.**: Fifth system, featuring a key signature of four flats (A-flat major).
- F - moll.**: Sixth system, featuring a key signature of four flats (F minor).
- Des - dur.**: Seventh system, featuring a key signature of five flats (D-flat major).
- B - moll.**: Eighth system, featuring a key signature of five flats (B minor).
- Ges - dur.**: Ninth system, featuring a key signature of five flats (G-flat major).
- Es - moll.**: Tenth system, featuring a key signature of six flats (E minor).

Each exercise includes detailed fingerings (1-4) and articulation marks (circles above notes) to guide the performer.

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 применение 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