

Морис Жендрон

Искусство игры на виолончели



Редакция

Вальтера Гриммера

Перевод Главацкой С., Главацкой З., Т.А.

Содержание

От издателя	3
1. Введение	4
2. Основы профессионального развития музыканта	5
3. Физические условия	6
<i>Выбор правильного стула</i>	6
<i>О длине шпиль и о правильной посадке</i>	6
4. О технике	7
5. Смычок	8
<i>Как правильно держать смычок</i>	8
<i>Звучание</i>	10
<i>Упражнения для правой руки</i>	10
<i>Смены смычка</i>	15
<i>О качестве звука</i>	16
6. Смены позиций	17
<i>Октавные скачки</i>	17
<i>Подмена</i>	18
7. Аспекты работы над техникой	22
<i>Великие виртуозы прошлого</i>	22
<i>Ежедневные занятия</i>	23
<i>Пятичасовая программа работы</i>	23
<i>Поддержание гибкости</i>	24
<i>Придерживаясь темпа</i>	24
<i>Использование метронома</i>	24
<i>Распознавание трудностей</i>	25
<i>Координация рук</i>	26
8. Игра на ставке	27
9. Выбор правильной аппликатуры	32
<i>Гаммы</i>	34
<i>Арпеджио</i>	37
<i>Двойные ноты</i>	41
10. Интерпретация и традиция	49
Биография Мориса Жендрона	50
Биография Вальтера Гриммера	52
Дискография	53
Музыкальные редакции Мориса Жендрона	59



(Морис Жендрон и Вальтер Гриммер, 1980г.)

Как виолончелист, Морис Жендрон занимает прочное место в ряду легендарных исполнителей. Исполнительский портрет Жендрона сохранился в наши дни в виде многочисленных пластинок и записей на радио, сделанных при его жизни. Приятно видеть, что некоторые из этих записей были переизданы в международном масштабе, что позволяет нам наслаждаться этим уникальным собранием виртуозных исполнений вновь и вновь. Записи Жендрона являются высоким образцом, в особенности, для молодого поколения виолончелистов, с безошибочно узнаваемым индивидуальным стилем и оригинальной интерпретацией, которая говорит нам о вечных ценностях. Глубоко чувствующий природу инструмента и его душу, Морис Жендрон имел способность оставлять печать совершенства на всем, что он исполнял. Его безошибочное чувство ритма и музыкальной фразировки наряду с чарующим звуком восхищали всех, кто слышал его игру. Уже с первого выпуска пластинок в 1935, когда Жендрону было 15 лет, он уверенно продемонстрировал удивительно зрелое чувство стиля.

Будучи еще ребенком, он встретил Эмануэля Фейермана (1902-1942), эта встреча, должно быть, имела на него огромное влияние. Возможно, она оставила такой след в душе мальчика, что он увидел в безупречном стиле исполнения музыканта указание пути к развитию собственного таланта.

Так же как и его предшественник, Казальс, Фейерман осознавал взаимосвязь между искусством совершенной фразировки и тщательным выбором аппликатуры. Жендрон уже в ранние годы освоения искусства игры на виолончели признал важность связи фразировки и аппликатуры – это было открытие, которое он развивал и усовершенствовал всю свою жизнь.

Благодаря ему мы сегодня имеем систему аппликатуры, которая сравнима по охвату грифа с аппlikатурой, используемой скрипачами. Важность этого вклада в историю исполнительства еще не получила широкого признания.

Я очень счастлив, что имею возможность дать здесь несколько примеров аппликатуры из трудов моего учителя, большинство из них еще не были опубликованы. Читателям придется изучить их тщательно; после некоторых первых неожиданностей они найдут, что они приобрели большую легкость в их собственном выборе аппликатуры.

Уже в 50е годы XX века Морис Жендрон работал над планом публикации своих взглядах на искусство игры на виолончели в форме практического учебника. Проведя три года в качестве студента на его мастер-классах в Саарбрюккене, я познакомился с предполагаемым содержанием его учебника. Очередное, более глубокое знакомство с этими фундаментальными идеями состоялось для меня в 1978г., когда Морис Жендрон решил привлечь меня к подготовке письменного проекта. Последующие обсуждения - всегда подкрепленные практическими иллюстрациями на виолончели - явились последней и наивысшей вехой моего обучения. Никогда я не чувствовал себя ближе к его мыслительным процессам, чем в те вечера за его кухонным столом, заваленным кучей бумаг и партитурами. В его восхитительном загородном доме в Грез-су-Луан. Его простой стиль жизни был идеальным дополнением к никогда не подводившему его умению выражать сложные идеи очень ясными, доступными словами.

К сожалению, «Искусство игры на виолончели» (*L'Art du Violoncelle*) осталось незаконченным. Большая часть моей задачи была организовать все доступные материалы в связанную, логичную последовательность мыслей. Я решил работать на немецком языке, переведя текст с французского оригинала, так как чувствовал, что лучше справлюсь со своей задачей на языке, которым владею наиболее свободно.

Я должен высказать благодарность Монике Жендрон, которая продемонстрировала огромную веру в меня, когда она передала мне для подготовки к публикации материалы, используемые в этой книге. Я благодарю моего издателя доктора Рейнера Морса за его терпение, его любезность, компетентные и ценные советы. Сердечную благодарность выражаю также Франсуа-Эрику Жендрону за предоставление фотографий рук его отца. Также и Казу Йокой за его рисунки, и Эммануэлю Гоффарту за предоставленную дискографию.

Вальтер Гриммер

1. Введение.

Этот том посвящен всем тем, кто желает научиться или усовершенствовать свое искусство игры на виолончели, независимо от возраста. Мне часто советовали, чтобы я подытожил плоды моего многолетнего опыта как преподавателя и исполнителя, и опубликовал это все в виде книги. Я надеюсь, что эта работа найдет отклик среди тех, кто любит этот прекрасный инструмент и хочет поделиться своим восторгом с другими.

В этих главах я попытался восполнить пробелы, которые я нашел в некоторых учебниках, и я постарался дать свои по возможности ясные и простые советы. Все данные примеры должны отрабатываться тщательно с помощью метронома. Конечно, это будет довольно серьезно испытывать терпение студента, по крайней мере, вначале. Изучение произведений, которые я рекомендую в этой книге, так или иначе, вознаградит эти усилия. Я не верю, что абсолютное совершенство вообще достижимо; но стремление к нему может и должно стать целью, к которой мы будем идти всю нашу жизнь. Я вспоминаю замечательные слова Буффона: "Гений - это бесконечное терпение".

Каждый, кто серьезно намерен изучать искусство игры на виолончели должен хорошо владеть основами музыки, ритма, теории и т.д. и должен уметь легко и точно читать музыкальный текст. Непогрешимое чувство ритма - это то, что необходимо любому хорошему музыканту, т.к. ни

приятный тон, ни техническое мастерство не дадут удовлетворительной музыкальной интерпретации при отсутствии ритмической определенности.

Овладение музыкальным инструментом требует решимости, упорной работы и полной концентрации. И только тогда, когда вы начинаете принимать во внимание мельчайшие детали, будут видны результаты. Конечно, потребуются годы интенсивной учебы, с трудностями, которые придется преодолевать по мере их возникновения и которые должны восприниматься как возможность продвижения вперед.

Вы не должны бояться сталкиваться лицом к лицу с этими трудностями. И вы не должны откладывать труд их преодоления на потом. Мне повезло иметь прекраснейших учителей с самого детства и далее: Стефан Одеро, Жан Манго, Жерар Хеккинг. Они учили меня правильно сидеть и держать смычок так, что мне не пришлось менять это все в последующие годы.

Люди говорят о французской, немецкой, бельгийской и русской школах игры. Конечно, можно определить различия, но как любил говорить мой учитель Жерар Хеккинг: «Существуют только 2 способа игры на виолончели: правильный и неправильный!».

Морис Жендрон

2. Основы профессионального развития музыканта

Перед тем как начать учиться игре на инструменте рекомендуется ознакомиться с музыкальной грамотой. В конце концов, невозможно решить самую простую арифметическую задачу без знакомства с общим представлением о числах и цифрах.

Ученик, который может свободно читать и писать ноты, владеет прочным фундаментом, и будет быстрее продвигаться в овладении мастерством игры на инструменте. Следовательно, принципиально важно для молодого виолончелиста познакомиться с тремя обычно употребляемыми ключами с самого начала. Чем моложе ученик, тем легче он усвоит эти знания.

Музыка – это язык. И как в любом языке, именно ухо различает в ней связи между звуком и смыслом. Посредством дифференциации смысловых единиц он формирует весь объем выразительного потенциала. Чтобы начать пользоваться грамматикой и синтаксисом музыки, ухо может быть натренированным различать высоту и ритм, и студент может начать исправлять свои собственные ошибки.

Будущий прогресс студента может зависеть от методов, которые используются на ранних стадиях обучения.

В идеале ребенку следует начинать играть на инструменте в возрасте 5 лет. Благодаря податливости мышц ребенка, его можно приучить сидеть и держать виолончель правильно. Конечно, смычок виолончели и стул должны быть подобраны, чтобы подходить к росту ребенка.

Вплоть до возраста 12 лет вполне еще есть шанс талантливому ученику стать очень хорошим виолончелистом. К 15 летнему возрасту мышцы уже полностью развиваются, и после этого уже очень трудно усвоить гибкость, требующуюся для игры на виолончели.

Совсем другие правила применимы к любителю, для которого игра является главным образом чудесным источником душевного обогащения. И все же музыкант-любитель извлечет гораздо большее удовлетворение из своей игры, если попытается, насколько ему позволит время и музыкальные способности, поддерживать определенную меру технической дисциплины.

Музыканты-любители являются самыми лучшими слушателями. Они понимают все сложности игры, которой наслаждаются. Хороший любитель никогда не бывает деструктивным критиком, чаще всего он становится близким другом исполнителей.

3. Физические условия.

Выбор правильного стула.

Для игры на виолончели лучше использовать деревянный стул без подушечки. Сидение стула должно быть на уровне колена музыканта: бедренная часть ноги образует прямой угол с голенью, со стопой, стоящей полностью на полу. Исполнитель должен сидеть ровно, с прямой, но не скованной спиной. Те же самые принципы относятся к ребенку: как выше упоминалось, важно, чтобы стул соответствовал росту ребенка. Если эти условия невозможно соблюсти, ребенка не следует сажать на взрослый стул для игры на виолончели.

О длине шпиль и о правильной посадке.

Люди часто замечают, что я привык играть с очень длинным шпильем. Существуют две причины, по которым я сделал этот выбор: первый - это моя забота о моем физическом комфорте: длинный шпиль (45,5 см. от пола до основания виолончели) позволяют виолончелисту сидеть ровно и играть насколько возможно ровно (облегчить игру на ставке). Это помогает избежать напряжения в спине, которое может легко распространиться на шею, плечи, руки и пальцы. Таким образом предотвратить боль и дискомфорт.

Дыхание также более свободно, когда виолончель держат таким образом, кроме того, это помогает преодолеть нервозность и страх.

Вторая причина не менее важна. Резонансный потенциал инструмента значительно повышается, если его держать таким образом. Когда виолончель держат под более острым углом относительно пола, тогда звук пойдет вскоре вверх (рис.1), нежели вперед (рис.2) в комнату. Значительную роль здесь играют также акустические свойства потолка помещения. Играя с более длинным шпильем и под более острым углом акустическая связь между инструментом и потолком сближается, что происходит при игре на скрипке (рис.3). Звук будет идти дальше и будет слышен более ясно на фоне оркестра.

рис.1



рис.2



рис.3



Я проводил такой эксперимент с моим другом, скрипичным мастером, парижанином Этьеном Вателотом много раз и со многими инструментами – результат был неизменным.

За период более 20 лет я опробовал все возможные виолончельные шпиль. Появлялись разные виды, новых дизайнов: деревянные, металлические, полые или сплошные, более или менее гибкие, эстетически привлекательные или менее привлекательные модели. На основе всего этого опыта я теперь рекомендую простой металлический шпиль с диаметром 1 см. и с общей длиной для взрослого человека (170-180 см) около 45 см.

Таким образом инструмент держится в устойчивом положении и на нем можно играть. Те, кто вынужден сидеть в оркестре часами, особенно оценят этот способ достижения удовлетворительного звука с наименьшей усталостью.

Если исполнитель сидит на стуле правильной высоты со шпилем длиной описанной выше, то нижние углы инструмента должны касаться его колена. Нет нужды охватывать инструмент между икрами ног, как делали в прошлом, играя на виолончели без шпиль или на виоле да гамба. Контакт с тканью платья или брюк и давление на инструмент будут препятствовать вибрации дерева и значительно снижать интенсивность звука.

Наилучший возможный звук и необходимая устойчивость инструмента достигаются тогда, когда инструмент мягко опирается на оба колена.

Игра на виолончели – это физическая деятельность. Координацию движений, которая требуется для этого, мы называем техникой. Оформление фразы, крещендо или диминуэндо – все это требует техники.

4. О технике.

Техника только тогда может быть названа хорошей, когда она служит своей цели. Важно понять, что есть исполнители с длинными сильными пальцами, у других короткие и тонкие пальцы и все же все они играют на одном и том же инструменте. Очень важно разработать аппликатуру, которая будет обоснована музыкально и подходит для любого исполнителя. Так много переработанных изданий концертов и сонат предлагаются издателями с благими намерениями, но, кажется, что они никогда не пробовали это исполнить сами. Аппликатуры, которые ориентированы на то, с чем могут справиться большие руки, могут стать мучением для исполнителей с маленькими руками. Это может привести к напряжению, или даже к воспалению, иногда вызывая серьезные нарушения, которые продолжаются даже после длительных периодов медицинского лечения.

Мое предпочтение частому применению растягивания левой руки можно понять как реакцию против исполнения, которое преобладало в 19 веке. Изменение положения, обычно применяемое в то время, часто занимало слишком много времени и выливалось в безобразные произвольные глиссандо. Позже, люди занимающиеся техникой, чтобы найти решение этой проблемы, стали заменять смены позиций широким расположением пальцев. В то время как в некоторых индивидуальных случаях, я чувствую, это может быть оправдано, в иных же случаях я настаиваю на обратном. Многие растяжки (отмеченные в дальнейшем знаком **X**) можно осуществить, не причиняя боли руке любого исполнителя.

Постоянное использование растяжек, как идея фикс, тем не менее, может вызвать проблемы не только физической, но так же и музыкальной природы. Музыкальная интерпретация никогда не должна стать подчиненной техническим задачам, которые всегда должны служить художественным целям. Для того чтобы найти технический прием, который будет верным, наши руки нуждаются в том, чтобы попробовать все виды аппликатуры и штрихов. Мы должны ознакомиться с каждым приемом, который был развит за историю игры на виолончели.

Всякая музыкальная интерпретация основывается на координации рефлексов (образов): только тогда, когда эта координация достигнута, может быть выражена красота музыки на инструменте.

Невозможно рассматривать интерпретацию без рассмотрения техники. Ни на одном инструменте нельзя играть одними «чувствами». Важную роль в исполнении играют также обе руки. Тогда как левая рука ответственна за высоту нот, смычок - правая рука, рождает звук.

Гладкая игра на струнном инструменте требует совершенной координации левой руки и смычка. Слово «техника» происходит от греческого *τεχνη*, что означает «Искусство», и изначально применяется к взаимоотношению разных элементов в искусстве и науке. Когда мы говорим о технике игры на виолончели, мы имеем в виду определенные технические приемы, относящиеся к правой и левой руке. В общем, обычно достичь мастерства владения левой рукой значительно легче; вопрос о том, почему техникой правой руки часто пренебрегают, остается без ответа.

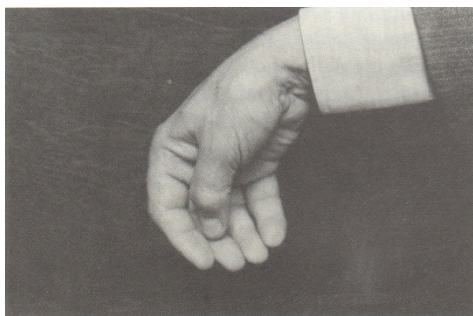
5. Смычок.

Роль смычка можно сравнить с ролью кисти. Пера или угля, используемого художником. Именно смычок придает окраску и форму музыкальной ткани. Должна ли фраза быть оживленной, яркой или нежной, легато или раздельной, нарастающей или стихающей по звуку, с акцентом или с другим качеством звучания – все эти эффекты производятся смычком.

Красота тона, интенсивность, сильный или деликатный звук, мелодическая линия – все это достигается только с помощью надлежащего контроля над смычком. При этом что давление, оказываемое пальцами правой руки, может меняться, положение смычка должно оставаться неизменным. Как бы ни назывался технический прием, требуется ли штрих «*spiccato*» или «*staccato*», проводится ли смычок быстро или медленно, позиция смычка не должна меняться.

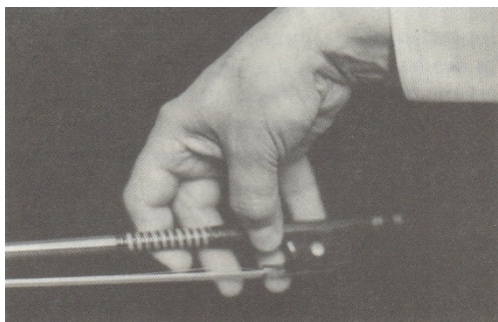
Как правильно держать смычок.

Большой палец правой руки следует держать напротив первых суставов среднего и безымянного пальцев (рис.1)



(рис. 1)

Древко смычка должно оставаться на изгибе, образованном конечным суставом указательного пальца (рис.2).

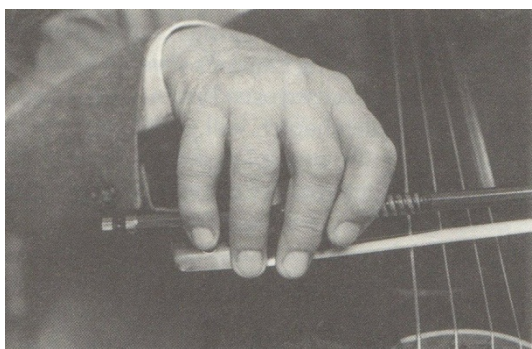


(рис. 2)

Кончик большого пальца, слегка согнутый, должен свободно лежать на конце колодки. Это предотвратит скольжение большого пальца между древком и волосом смычка.

Мизинец должен лежать на колодке как раз на перламутре, который обычно украшает смычок.

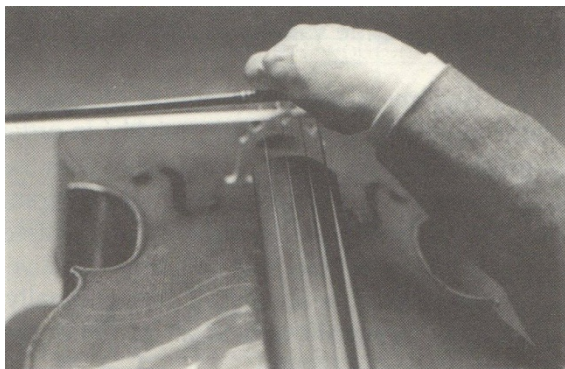
Безымянный палец должен лежать на серебряном кольце, в то время как средний палец должен просто касаться конца волоса (рис.3).



(рис. 3)

Ни при каких обстоятельствах пальцы не должны загигаться внутрь ладони; они должны образовывать естественную форму, не напряженно, но и не неловко расслабленно (рис 1-3).

В общем, три пальца ответственны за держание и ведение смычка: большой палец используется для поддержки, а указательный палец и мизинец – для поддержания прямого угла между волосом смычка и струнами (рис. 4).

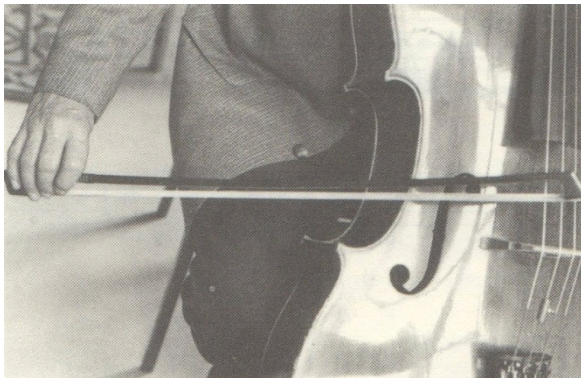


(рис.4)

Звучание.

Принципиально важно, чтобы смычок двигался под прямым углом к струнам. Идеальная точка извлечения звука обычно находится точно посередине между концом грифа и подставкой (рис.5). Качество звука зависит в огромной степени от этих двух факторов. Только когда требуется особое качество тона, смычок передвигается ближе к грифу (*sulla tastiera*) или ближе к подставке (*sul ponticello*). Вес руки и давление указательного пальца на древко смычка влияет на силу звука. Она может быть увеличена или уменьшена с помощью веса и давления.

Чтобы поддерживать ровный тон при игре вниз смычком, например, давление должно быть немного увеличено к кончику смычка. Т.к. в противном случае существует риск непроизвольного диминуэндо.



(рис. 5)

Упражнения для правой руки.

Под этим заголовком даются упражнения для правой руки: их всех надо практиковать на открытых струнах. Большая часть сборников ежедневных упражнений основывается на более или менее однотипном материале. Упражнения, основанные на одном ритмическом рисунке, даются для проигрывания сначала легато, а потом – деташе. Здесь, однако, моей целью было комбинировать различные ритмы в одном упражнении.

Когда меняется ритм, рука вынуждена приспосабливаться, двигаясь медленно, а потом быстро, чтобы соответствовать разным длительностям. Точность может быть достигнута только с помощью метронома. Последовательность движений должна тщательно практиковаться, до тех пор, пока они не станут автоматическими. Темп должен нарастать постепенно, не позволяя этому влиять ни на ритм, ни на контроль над смычком.

Тот, кто овладел техникой ведения смычка, которая требуется в упражнениях, уже чего-то добился. Владение смычком поможет исполнителю преодолеть трудности, с которыми сталкивается левая рука.

На первый взгляд упражнения кажутся легкими и похожими друг на друга.

Серьезный виолончелист не должен, тем не менее, игнорировать проработку их всех, т.к. они даже искушенному исполнителю дают возможность совершенствовать искусство ведения смычка.

Тот, кто уже овладел упражнениями 7-11, из «упражнений по трем струнам», без особых трудностей справится с 7м этюдом Дюпора. Исполнителю, который освоил упр. 11-17 из той же

главы, будет намного легче исполнять секстовые пассажи из первой части концерта Дворжака (по крайней мере, что касается ведения смычка)

Когда все смычковые упражнения будут тщательно изучены, исполнитель должен время от времени проигрывать их все заново без повторов и по возможности без ошибок, чтобы проверить рефлексy.

Сначала поработайте над каждым разделом по несколько раз, потом переходите к следующему.

Проработав все упражнения, проигрывайте их от начала до конца без повторов.

Упражнения на одной струне.

① f WB

②

③

④

⑤

⑥

⑦

⑧ WB pt WB heel

⑨ WB pt WB heel

⑩ WB pt WB heel

⑪ WB pt WB heel

Обобщение:

⑫

⑬

Примечание издателя:

Акценты, отмеченные автором, просто указывают на ясное, твердое начало ноты. Их не следует чрезмерно выделять.

Автор призывает к использованию полной длины смычка. Студент должен добиться разумного использования смычка.

Примечание переводчика: WB – всем смычком, pt – верхней частью смычка, heel – у колодки

Упражнения по двум струнам

The image displays a series of 25 numbered musical exercises for two strings, written in bass clef. The exercises are organized into rows and include various musical notations:

- Exercise 1:** 4/4 time, quarter notes.
- Exercise 2:** 4/4 time, quarter notes.
- Exercise 3:** 4/4 time, quarter notes.
- Exercise 4:** 4/4 time, quarter notes.
- Exercise 5:** 4/4 time, quarter notes.
- Exercise 6:** 4/4 time, quarter notes.
- Exercise 7:** 4/4 time, quarter notes, with *f* and *WB* markings.
- Exercise 8:** 4/4 time, quarter notes.
- Exercise 9:** 4/4 time, quarter notes.
- Exercise 10:** 4/4 time, quarter notes.
- Exercise 11:** 4/4 time, quarter notes.
- Exercise 12:** 4/4 time, quarter notes, with *f* and *WB* markings.
- Exercise 13:** 6/8 time, quarter notes, with *f* and *WB* markings.
- Exercise 14:** 5/4 time, quarter notes.
- Exercise 15:** 4/4 time, quarter notes.
- Exercise 16:** 4/4 time, quarter notes, with *f* and *WB* markings.
- Exercise 17:** 4/4 time, quarter notes, with *f* and *WB* markings.
- Exercise 18:** 4/4 time, quarter notes, with *f* and *WB* markings.
- Exercise 19:** 4/4 time, quarter notes, with *f* and *WB* markings.
- Exercise 20:** 4/4 time, quarter notes, with *f* and *WB* markings.
- Exercise 21:** 4/4 time, quarter notes, with *f* and *WB* markings.
- Exercise 22:** 4/4 time, quarter notes.
- Exercise 23:** 4/4 time, quarter notes.
- Exercise 24:** 4/4 time, quarter notes.
- Exercise 25:** 4/4 time, quarter notes.

Примечание издателя:

В упражнениях на более чем одной струне будет необходимо вести смычок ближе к соседним струнам, также, не забывая о соблюдении прямого угла.

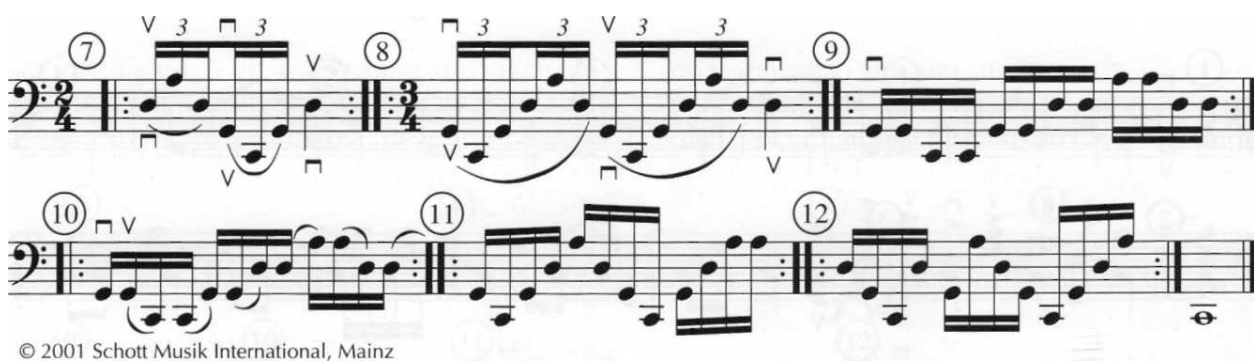
Это значит, что каждое упражнение требует особой хореографии правой руки, и пристальное внимание следует уделять точности положения и движения.

Упражнения по трем струнам

Seven musical exercises for three strings, numbered 1 to 17, in bass clef. The exercises are arranged in seven rows, each containing one or more staves. The time signatures vary: 3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 4/4, 2/4, and 4/4. The exercises include various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and triplets, as well as dynamic markings like 'v' (pizzicato) and 'V' (accents).

Упражнения по четырем струнам.

Two musical exercises for four strings, numbered 1 to 6, in bass clef. The exercises are arranged in two rows, each containing one or more staves. The time signatures are 4/4 and 3/4. The exercises include various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as dynamic markings like 'v' (pizzicato) and 'V' (accents).



Смены смычка.

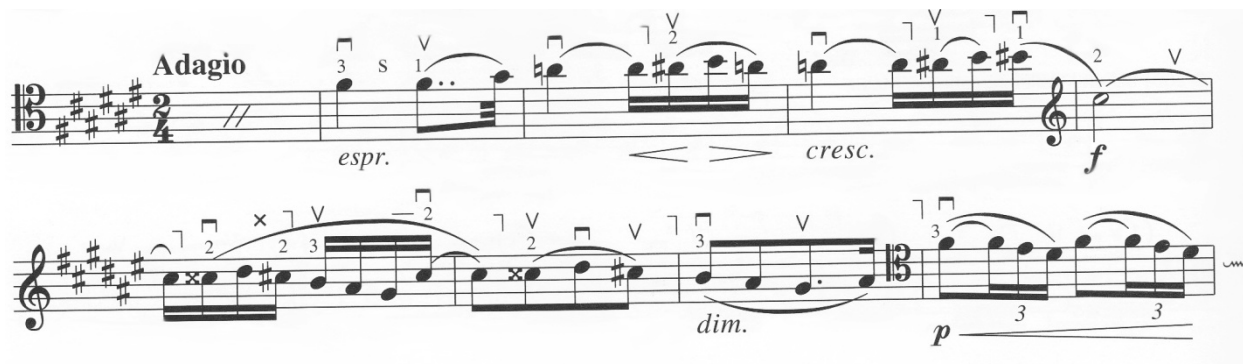
К сожалению, не всегда представляется возможным, даже при очень медленном смычке играть длинные фразы на один смычок. Чтобы достигнуть хорошего звука на легато, следует искать других решений. С помощью тщательно контролируемых смен смычка и разумной фразировки возможно добиться совершенно ясных музыкальных форм и плавной мелодической линии.

2 примера:

Л. ван Бетховен: Соната до мажор, оп. 102, № 1.



И.Брамс: Соната фа мажор, оп. 99



- × = растяжение
- / = глиссандо указательным пальцем
- └ = portamento указательным пальцем
- ┐ = незаметный подъем
- s = подмена

О качестве звука.

При игре *p* или *pp* давление пальца на струну часто ослабляется вместе с давлением смычка, так что струна еле задевается. Результат – «искусственный» звук, с недостатком тоном.

Динамическая окраска достигается только смычком.

Даже если играть с небольшим вибрато или без него, давление пальца на струну не должно меняться. Очень важно, чтобы пальцы левой руки оказывали достаточно сильное давление при любой громкости, без излишней уступчивости в игре.

В быстрых пассажах, где от левой руки требуются стремительные движения, пальцы должны оставаться достаточно близко к струне. Наикратчайшее расстояние между пальцами и струной не должно выливаться в поверхностную артикуляцию.

Е. Лало: Виолончельный концерт до минор, 1я часть.

Allegro maestoso

p cresc.

f

cresc.

ff

6. Смены позиций

Октавные скачки.

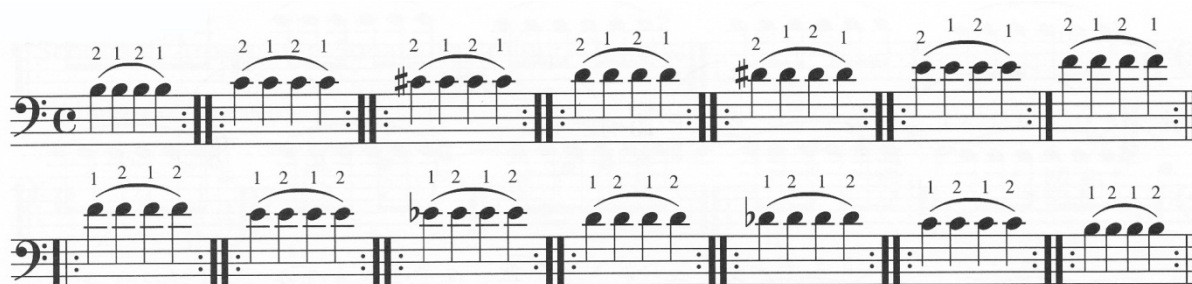
$\text{♩} = 60$

Примечание издателя:

Наилучший способ исполнять эти октавные скачки – это с помощью определенной координации и изменения давления мягким и твердым пальцами. Это единственный путь избежать нежелательного эффекта глissандо при смене позиции. Ровно поддерживаемое вибрато будет гарантировать эффект продолжительного легато. Надо позаботиться о том, чтобы скорость смычка оставалась неизменной при быстрых сменах позиций.

Подмена.

Упражнение 1



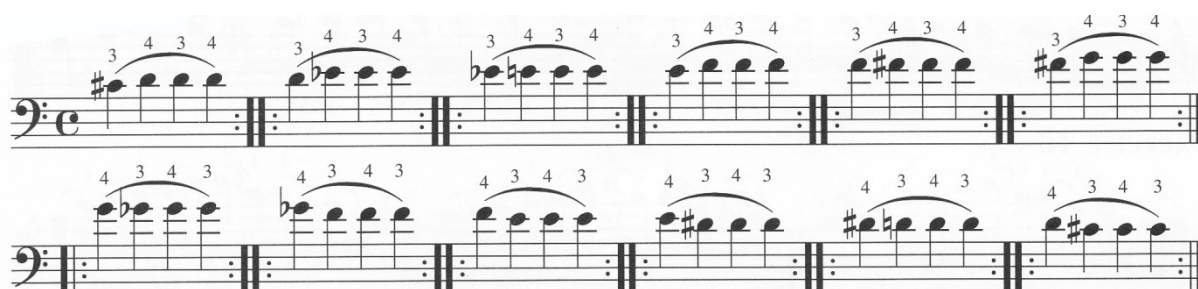
Упражнение 2



Упражнение 3



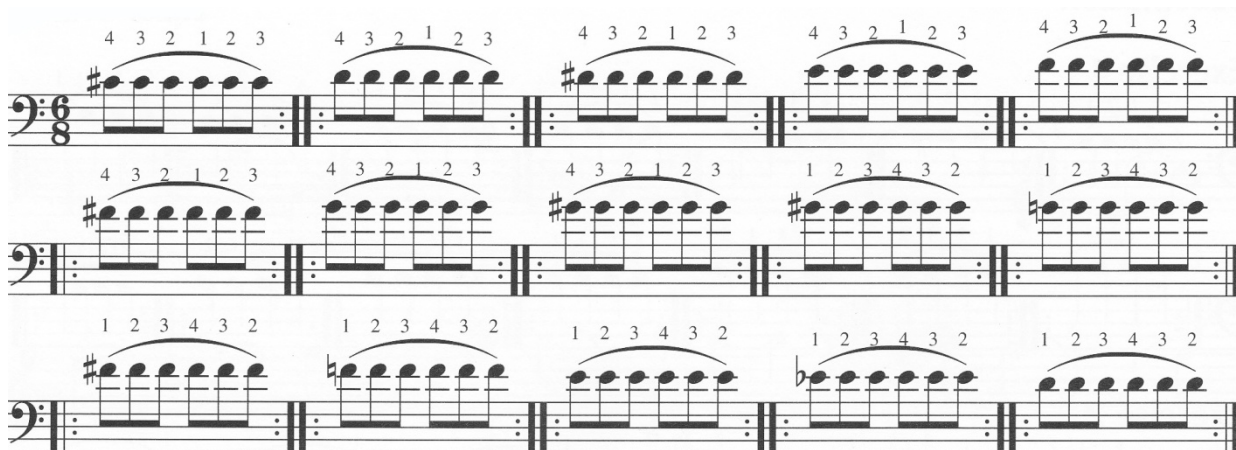
Упражнение 4



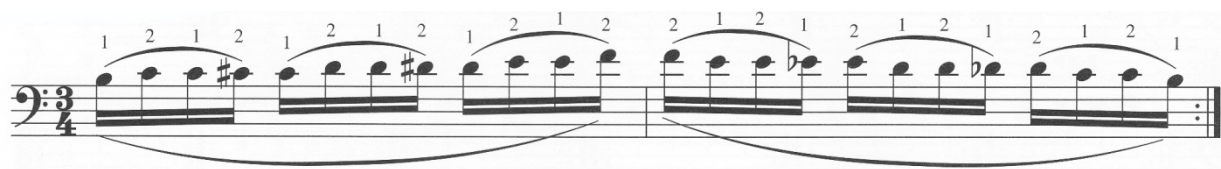
Примечание издателя:

Советуем при начале работы над этими упражнениями проверить точность интонации с помощью настроенного оснащения.

Упражнение 5.



Упражнение 6.



Упражнение 7.



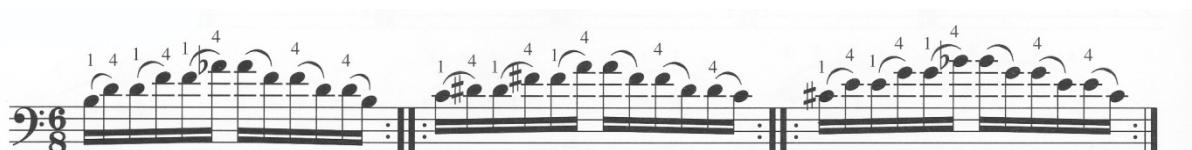
Упражнение 8.



Упражнение 9.



Упражнение 10.



Упражнение 11.



Ф.Шуберт: Соната ля минор, «Arpeggione», посм. соч.



Примечание издателя:

Совершенный эффект легато по двум струнам может быть достигнут здесь с помощью подмены пальцев при непрекращающемся вибрато.

Л. Боккерини: Концерт №7 соль мажор , G 460



Примечание издателя:

Подмена пальцев на повторяющихся стаккатированных нотах способствует выработке ясной артикуляции смычка.

И.С. Бах: Сюита №6 ре мажор, BWV 1012: Прелюдия

The musical score is written for a 12-string lute in 12/8 time, featuring complex fingering and dynamic markings. The key signature is D major (two sharps). The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a forte (*f*) dynamic marking and a first finger (I) instruction. The music alternates between forte (*f*) and piano (*p*) dynamics throughout. Fingering is indicated by numbers 1-4 and letters S (slide) and X (bend). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals. The final staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Примечание издателя:

Подмена пальцев здесь служит альтернативой перемещению по струнам, которое употреблялось на пятиструнном инструменте, для которого писал Бах.

7. Аспекты работы над техникой.

Великие виртуозы прошлого.

Этюды и концерты Поппера, Серве, Ромберга или Давыдова заслуживают того, чтобы быть изученными также тщательно как сюиты Баха и концерты Гайдна, Шумана или Дворжака. Это не значит, конечно, что Давыдов и Шуман, например, могут считаться эквивалентными в музыкальном отношении.

Дюпор, Боккерини, Бреваль, Платель, Ромберг, Гольтерман, Грюцмахер, Давыдов, Франком, Поппер, Фитцингаген, Кленгель – достаточно упомянуть самых заметных виолончелистов прошлого – оставили нам богатое наследие. Мы должны доказать себе достоинство этого наследия, обращаясь с ним разумно и заботясь о его достоинствах. Серьезное изучение этих пьес – это путь к приобретению всего объема технического оснащения, которым должен овладеть каждый виолончелист. Я часто слышал всех этих прославленных виолончелистов от Дюпора до Кленгеля, которые когда-то считались старомодными. Когда студенты делали такие комментарии их, наверное, можно было простить; в конце концов, они всего лишь повторяли то, что они слышали на своих уроках. Тем не менее, это серьезный вопрос, когда такие предубеждения выставляются на обсуждения учителями. Конечно, по мере того как достигается исполнительское мастерство, работы виолончелистов, упоминавшиеся выше, едва ли могут сравниться с работами великих мастеров от Вивальди до настоящего дня; так или иначе они являют собой богатство практического материала, над которым мы можем работать. Давайте не будем забывать гений виртуоза Боккерини!

Виолончелист, который изучил концерты Ромберга и Серве, будет в дальнейшем иметь значительно меньше трудностей с концертами Гайдна. Также как пианисты проходят Ганона, Черни, Гуммеля и Листа, скрипачи приобретают ценный опыт через работы Виотти, Паганини, Вьетана и Венявского. Почему виолончелисты должны думать, что у них нет нужды строить свое мастерство на этом фундаменте? В конце концов, различные школы прошлого формируют неотъемлемый базис для нашего собственного прогресса. На деле, это означает, что учитель должен являть собой пример, относясь с уважением к мастерам прошлого и продолжая их традиции. Просмотр свежим взглядом работ наших предшественников, в некоторых случаях первое знакомство с ними, требует значительных усилий со стороны учителя, но это стоящая задача! В конце концов, немного может огорчить больше, чем как слышать студентов, у которых было немного уроков, и у которых нет базовой звуковой техники, и которые пробуют свои руки на шедеврах виолончельного репертуара.

К сожалению, я сталкивался с этим это не однажды, а почти всякий раз, когда студент играл для меня в первый раз. Например, я помню молодого виолончелиста, который пришел ко мне, имея за плечами немногие годы учебы, и пытался играть Сонату Брамса ми минор. Когда он жаловался, что его пальцы были все еще незагретыми, я предложил сыграть ему гамму ми минор. У него были ошибки в элементарной аппликатуре и он никогда не работал над терциями или секстами, играл только технические упражнения Дюпора, Ромберга и т. д. Такой недосмотр оставляет пробелы, при которых почти невозможно достичь успехов в дальнейшем. Важно тренировать ученика с помощью этих (упражнений) дисциплин с самого начала; то, чему мы учим – это не те пьесы, которые нам приятны, а те, которые будут полезны для студента и помогут улучшить игру. Конечно, учителю гораздо приятнее работать над концертом Гайдна Ре мажор, чем над концертом Ромберга, но каждый учитель должен брать на себя определенную меру

ответственности за будущее своего ученика. Для того чтобы дорасти до этой ответственности, его методика должна быть ясной и целенаправленной. Вспоминаю высказывание Фонтенелля: «L’homme qui est obscure se trompe ou cherche a tromper les autres» («Человек, который неопределен в своих намерениях, обманывает себя самого или хочет обмануть других»).

Ежедневные занятия.

Занятия без полной концентрации бессмысленны и являются пустой тратой времени. Если мысли исполнителя не сосредоточены всецело на определенной задаче, работа становится просто автоматической процедурой, при которой ошибки не исправляются, а бездумно повторяются. Многие ученики тратят свое время, разучивая гамму, сонату или концерт часами, «глядя в окно». Потом они удивляются, когда их внимание улавливает ошибки, которые они закрепляли. Как легко таких ошибок можно было бы избежать!

Критика, что студент «не мог правильно позаниматься» часто звучит обескураживающее. Затем следует целый ряд хорошо известных оправданий: «Это слишком сложно»; «У меня было недостаточно времени»; «Если я проведу целый час над несколькими тактами, у меня не останется времени поработать над остальной частью концерта», и т. д.

Занятия – это искусство! Первый шаг к их совершенствованию – установить определенное расписание занятий. Лично я считаю, что разделение времени на 4 раза по 75 минут лучше, чем расписание 5 раз по 60 минут. По моему опыту легче сконцентрироваться должным образом в 4 периода по 75 минут.

Пятичасовая программа работы.

Гаммы и арпеджио: 75 минут.

Гаммы нежно практиковать каждый день, во всех ключах, также в терцию и в сексту. Любой, кто никогда раньше этого не делал, сначала посчитает это невозможной задачей. Лучший выход в таком случае начать с 6-ти гамм. Сначала должны играть мажорные и минорные гаммы, затем, то же самое терциями и секстами, затем арпеджио. На следующий день надо добавить еще 6 тональностей, вместе с теми, что игрались в предыдущий день. Этой процедуре надо следовать до тех пор, пока цель не будет достигнута: играть полный квинтовый круг каждый день, с помощью метронома, не пропуская ни одной тональности.

Один или несколько этюдов: 75 минут.

Этюд, над которым начата работа, должен быть внимательно изучен и с технической, и с музыкальной точки зрения. Он никогда не должен состоять из игры одних только нот: некое музыкальное содержание всегда должно быть выявлено (здесь помогут динамика, фразировка, акценты и т.д.) И опять же, ритмическая определенность нуждается в частой проверке с помощью метронома.

Одна часть концерта: 75 минут.

Обобщение: 75 минут.

Последние 75 минут должны быть посвящены тем отрывкам, которые вызывали затруднения в течение дня. Хорошей идеей будет провести последние 30 минут, работая над пьесой, которая была выучена неделю, месяц или даже год назад. Таким образом, произведения, которые были изучены однажды, могут заново повторяться, и так со временем будет выстраиваться репертуар. Однако же, недостаточно просто составить ежедневное расписание занятий. Кроме этого, важно принимать во внимание разные проблемы и трудности, над которыми учащийся хочет работать. Многие люди склонны фокусироваться исключительно на быстрых и трудных пассажах в сонате или концерте. Конечно, «черные точки» восьмых и шестнадцатых должны прорабатываться вновь и вновь. Однако выразительные мелодические пассажи также заслуживают внимания. Даже crescendo, diminuendo или акцент, например, ставят технические задачи, которые должны быть преодолены. Динамика должна быть выучиваема одновременно с нотами, а не накладываться на них после. Как же часто такие элементарные и обычные пункты игнорируются. Давление пальцев на смычок, например на crescendo будет не таким, как на diminuendo – такие вещи должны практиковаться с самого начала изучения пьесы.

Важно уделять внимание каждому аспекту этюда, концерта или гаммы в одно и то же время. Плоды сегодняшней серьезной работы станут завтрашним успехом – или его отсутствием. Работа будет сделана с должным вниманием к деталям, впрочем, тогда, когда она делается с удовольствием и энтузиазмом. Для тех, для кого трудная ежедневная практика является мукой или бременем, позвольте сказать следующее:

Никого не заставляют играть на виолончели насильно.

Без усилий и энтузиазма наша работа бессмысленна.

Успех – это вопрос не просто удачи, но по существу таланта и прилежания.

Как и в любой профессии, основной принцип гласит: целеустремленность приводит к успеху, тогда как лень приводит к провалу – прилежная работа будет вознаграждена.

Поддержание гибкости.

Гибкость мускулов может быть достигнута и сохранена. Как только появляются лишь признаки усталости, надо сделать передышку. Ничего не может быть менее продуктивного, чем продолжать занятия тогда, когда мускулы утомлены, это может привести перенапряжению.

Придерживаясь темпа.

Когда темп определен – например, «Allegro moderato» - он должен поддерживаться, невзирая ни на какие трудности, которые могут возникнуть. Импульсивные скачкообразные изменения темпа, допускающиеся во имя облегчения процесса исполнения, повлекут за собой серьезные отступления от намерений композитора.

Использование метронома.

Музыка без ритма немыслима. Изобретение метронома должно быть рассматриваемо в свете этой аксиомы; в самом деле, стало обязательной практикой проверять ритмическую точность с

его помощью. Многие музыканты глубоко убеждены, что они способны без метронома сохранять постоянный темп долгое время, после того как однажды его установили. Если метроном ненадолго остановить, однако, и затем снова запустить, они бывают удивлены, когда их вниманию предстает изменение темпа. Многие считают, что настоящий артист не нуждается в использовании метронома; но я твердо уверен, что его нужно использовать должным образом. Во многих случаях, конечно, ритмическая свобода допустима, и даже желательна. Тем не менее, этот базовый элемент музыкальной структуры должен как можно чаще проверяться с помощью метронома.

Распознавание трудностей.

Следующие примеры служат для демонстрации необходимости выявления определенных трудностей, которые должны быть преодолены. Исполнитель должен поставить цель достичь абсолютно независимого контроля над двумя руками, мастерства в навыках владения каждой рукой в отдельности. Обычно выясняется, что левая рука используется более свободно и более уверенно, когда мастерство независимого владения смычком освоено и приведено к осознанному контролю.

Гайдн: Концерт до мажор , ор. 101, 1я часть



Работа над этими фигурами по открытым струнам может значительно улучшить владение приемом игры правой рукой.



То же самое относится к следующему отрывку из Финала Концерта Дворжака си минор.



Надлежащий контроль над ритмом и звуком представляет собой определенные трудности в этих двух пассажах. Подготовительные упражнения по открытым струнам значительно облегчат достижение такой цели, как безупречное исполнение.

Координация рук.

В следующих пассажах очень важно точно знать в каждом случае, где играть вниз смычком, где вверх, и на какой струне. Только таким путем может быть достигнута координация л.р. и смычка.

К. Давыдов: «У фонтана», op.20, №2

Allegro molto e leggero

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, key of D major. It consists of seven staves of music. The tempo is marked 'Allegro molto e leggero'. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings (1-4) and bowing directions (upbow and downbow) are indicated throughout. Dynamics include *p*, *cresc.*, *fp*, and *pp*. The score is written for a single melodic line on a violin or viola.

8. Игра на ставке.

С удивлением можно заметить, что использование ставки немного изменилось и развилось со времен Вивальди. Это было время, когда виолончелисты осознали, что большой палец может быть использован не только «для подмоги». Часто – почти всегда, фактически – его польза незаметна. Причиной тому может быть тот факт, что большой палец вообще имел меньше опыта, чем другие пальцы, в игре *espressivo*. В целом, он используется как точка опоры для др. пальцев.

Л. ван Бетховен: Соната ля-мажор, ор. 69, Финал.



Позвольте кратко обратиться к тем, кто еще не привык к использованию большого пальца в выразительной игре. Как и все новое, сначала это покажется сложным; тем не менее, это не должно вас остановить. Главной целью должно быть ровное, естественное вибрато большим пальцем, такое же как и при использовании других пальцев. Требуемые усилия будут вознаграждены, когда вы добьетесь в этом успеха. С помощью упражнений, с аппликатурой, обозначенной на следующих отрывках, возможно будет достичь не только хорошей игры *espressivo*, но также и точной интонации. Неудобных растяжек и ненужных глиссандо можно также избежать, используя большой палец. Таким образом, существуют не только технологические, но и стилистические причины для интенсивного использования этого обычно игнорируемого при игре пальца.

И. Гайдн: Концерт ре мажор, ор. 101

И.Гайдн: Концерт ре мажор



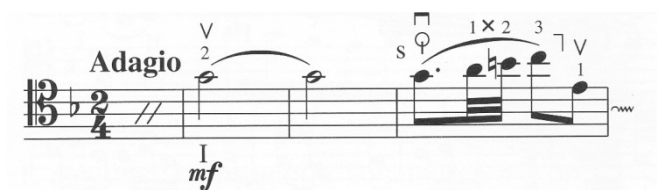
И.Гайдн: Концерт ре мажор



Здесь большой палец используется для подмены 2го пальца (s = подмена), который затем возвращается на свое исходное место и таким образом может быть использован, чтобы опять подменить большой палец. Сыгранный таким образом до-диез будет абсолютно точным – конечно, в том случае, если первый до-диез (2м пальцем) взят чисто.

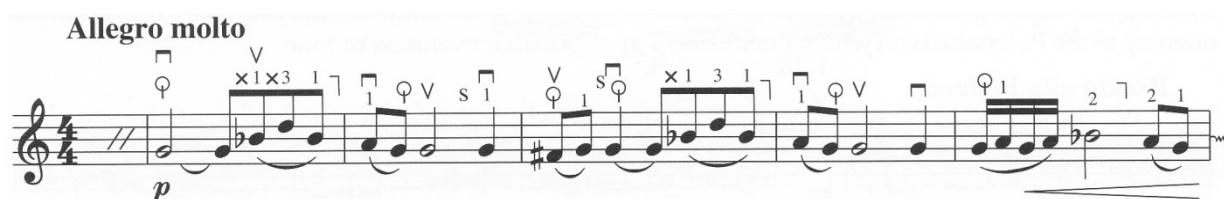
В сущности, подмена означает только то, что один палец занимает место другого. Технические требования одинаковы при любом темпе: даже в Adagio смена пальцев должна быть быстрой и неслышной, без прерывания vibrato.

И.Гайдн: Концерт до мажор

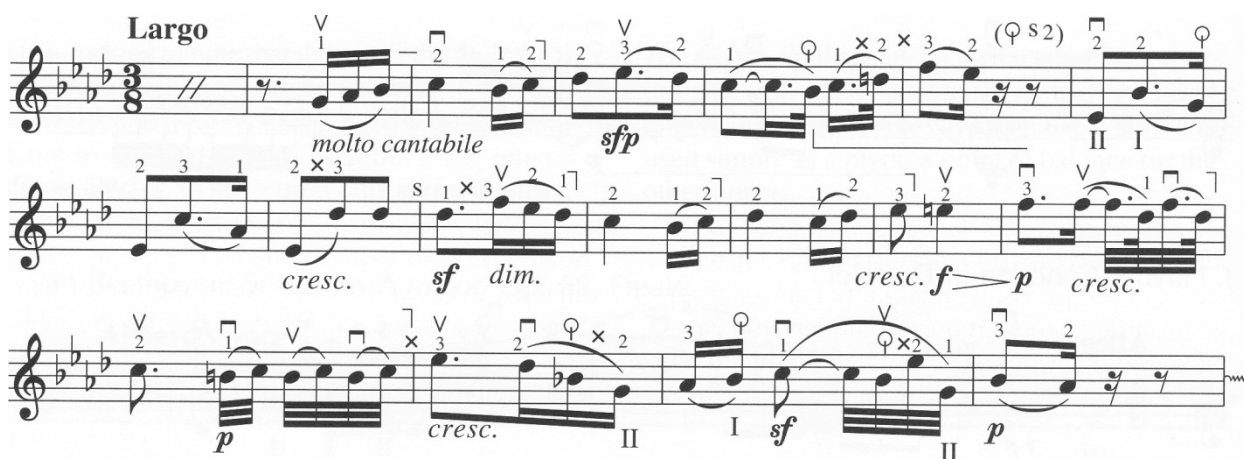


В следующем примере vibrato большого пальца требуется для сохранения ощущения «molto cantabile». Осторожная подмена поэтому здесь особенно важна. Это дает певучую, текучую фразу, без необходимости неуклюжих переходов и неудобных растяжек:

И.Гайдн: Концерт до мажор



Л. ван Бетховен: Тройной концерт до мажор, ор. 56, 2я часть



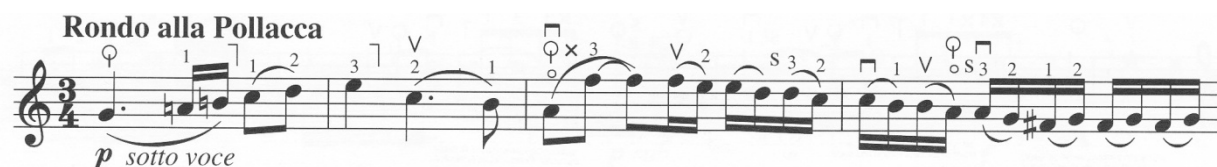
В этом отрывке из Largo виолончель вступает с оркестром, начиная первое соло. С помощью этой нетрадиционной аппликатуры мелодия может быть исполнена чисто и элегантно, при одинаковом «пении» и движениях большого и остальных пальцев. Всякого намека на глиссандо, что является признаком дурного вкуса, можно избежать таким образом. В начале второго соло, когда виолончель и скрипка играют вместе, вариации в партии виолончели могут играть также предложенной мною аппликатурой, без всякой необходимости недопустимых сентиментальных «скачков».

Л. ван Бетховен: Тройной концерт до мажор, ор.56, 2я часть



Если использовать аппликатуру, приведенную ниже, трудное начало Полонеза, которым кончается сочинение Бетховена, может быть сыграно наиболее ровным тоном.

Л. ван Бетховен: Тройной концерт до мажор, ор.56, 3я часть

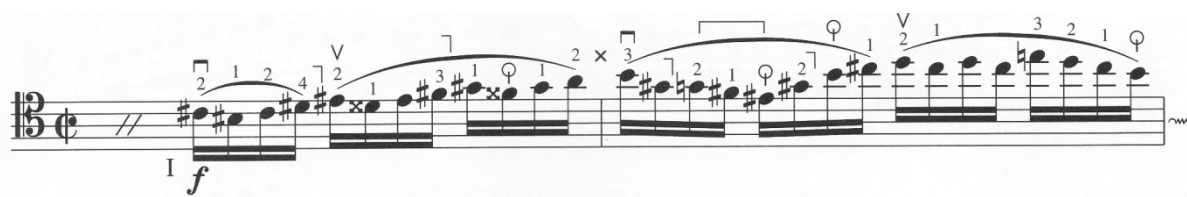




Рука виолончелиста часто вынуждена перемещаться на большие расстояния, и часто с очень большой скоростью. Если использовать только 4 пальца, требуемые изменения позиций могут в некоторых случаях быть более частыми. Чем при использовании также большого пальца.

В конце концов, в наши дни не так много пианистов, которые бы стали думать об игре на фортепиано восемью пальцами... При использовании пяти пальцев при игре на виолончели, расстояния могут преодолеваются быстро и относительно легко, с гармоничной аппликатурой.

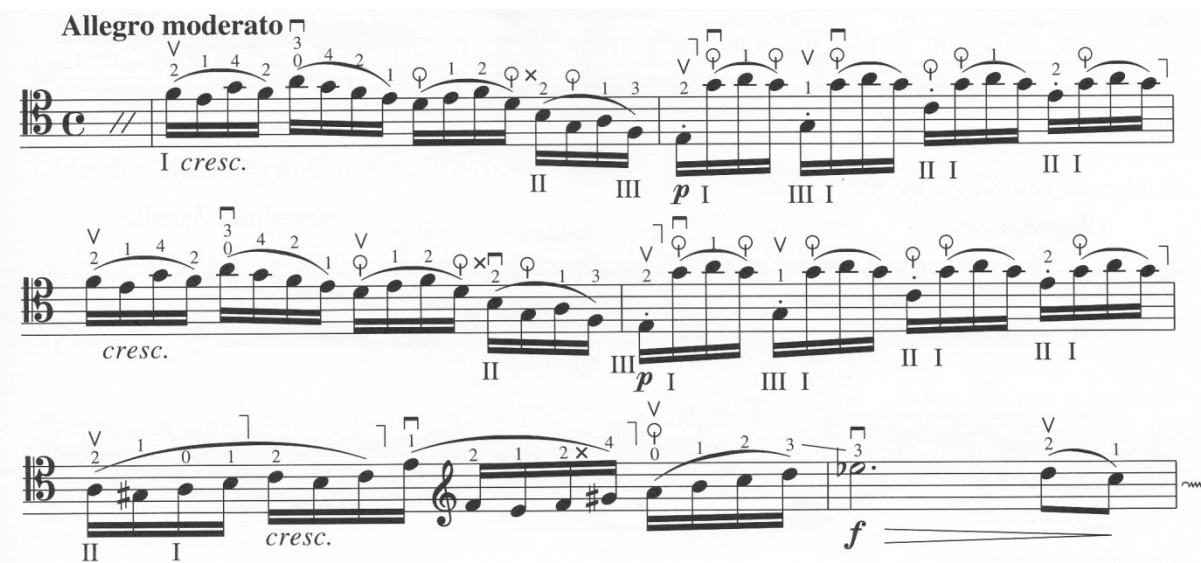
К. Сен-Санс: Концерт № 1 ля минор, ор. 33, вступление к Финалу.



Э. Лало: Концерт ре минор



Ф.Шуберт: Соната ля минор «Arpeggione»



П.Чайковский: Вариации на тему Рококо, ор.33

Var. IV

spicc.

mf III *cresc.* II I

f

Var. IV

mf III *cresc.* I

f

Var. VII
Allegro vivo

cresc. II I II II *f*

II I II I II I II I II I II I II I

Э. Эльгар: Концерт ор.85

Allegro molto

brillante

mf *f* I

mf *f* II I

9. Выбор правильной аппликатуры.

Аппликатурные решения – существенная часть музыкальной интерпретации.

Аппликатуры, рекомендованные в сборниках гамм, обычно существенно отличаются от тех, что используются в крупнейших произведениях виолончельного репертуара. Этот факт может натолкнуть на мысль, что время, традиционно посвящаемое игре гамм и арпеджио, может считаться потерянным, т.к. эта аппликатура нигде не будет использоваться. В этом случае я люблю приводить в качестве иллюстрации занятия танцоров: ни один хореограф не использует «упражнения у станка» в своих постановках, тем не менее, они используются вновь и вновь в нелегкой ежедневной тренировке танцора. Еще не было случая, чтобы верный своему делу танцор позволил себе прожить хотя бы день без этих упражнений.

И.Гайдн: Концерт до мажор, 3я часть

Allegro molto

f

(ДЕРЖАТЬ БОЛЬШОЙ ПАЛЕЦ НАГОТОВЕ)

Allegro molto

И.Гайдн: Концерт ре мажор, 3я часть

Allegro moderato

The musical score is written for a single melodic instrument, likely a violin or flute, in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. It is divided into five staves. The first two staves are in bass clef, and the last three are in treble clef. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). Fingering numbers (1-4) and breath marks (V) are present throughout. The piece concludes with a final measure marked with a '1'.

Л. ван Бетховен: Соната ля мажор, ор. 69

Allegro ma non tanto

f > dolce

Гаммы

Р.Шуман: Концерт ля минор, ор. 129

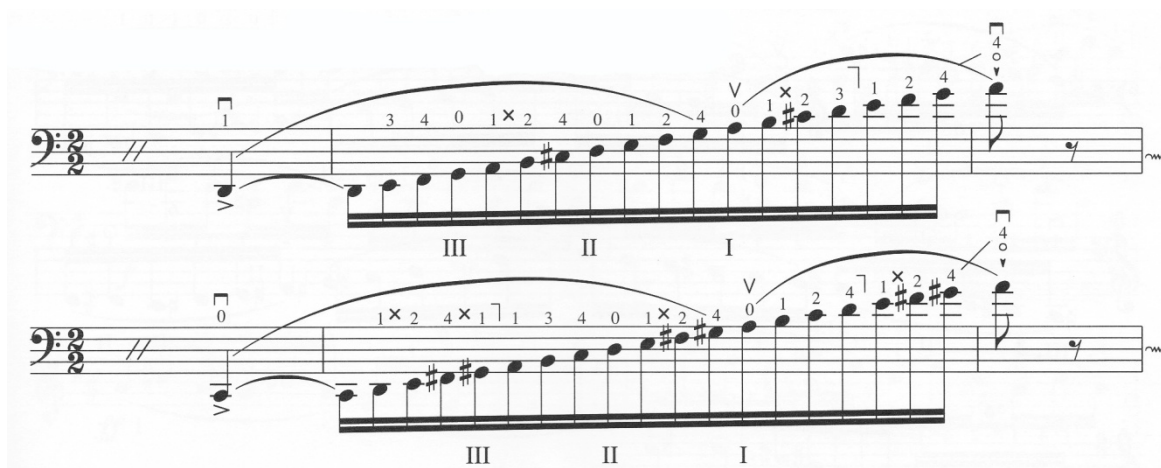
Not too fast

2V 1 3 4 0 1 x 2 x V 0 1 2 4 1 # 2 # 4 x 4 0 1 3 4 0 1 x 2 x 4 V 1 2 4 1 # 2 # 4 0 1

sf *sf*

7 7

К.Сен-Санс: Концерт ля минор, ор. 33, Финал



Э. Лало: Концерт ре минор



А.Дворжак: Концерт си минор, ор.104, Финал



С. Прокофьев: Соната до мажор, ор. 119



С.Прокофьев: Концерт №1, ор. 58, Тема с вариациями (кода)

© 1954 by Boosey & Hawkes Inc., New York, USA.

С.Прокофьев: Концерт-Симфония, ор.125

Allegro giusto

© 1951 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Арпеджио

А.Дворжак: Концерт си минор, ор. 104, Финал

Allegro moderato ♩=104

Р.Шуман: Концерт ля минор, ор. 129, Финал

Sehr lebhaft

Р.Шуман: Концерт ля минор, ор. 129, Финал

Very lively

III
II I
II III I II I
II I
III II I
II I

А.Дворжак: Рондо соль минор, ор.94

Meno mosso **Allegro**

III

И.Гайдн: Концерт ре мажор, ор.101

Allegro moderato

f
II I
II
I II I
IV III II I
II I II I
III II III I
II I
II I
II I
II I
II I

Rondo alla Polacca

sempre *pp*

Л.Боккерини: Концерт си бемоль мажор

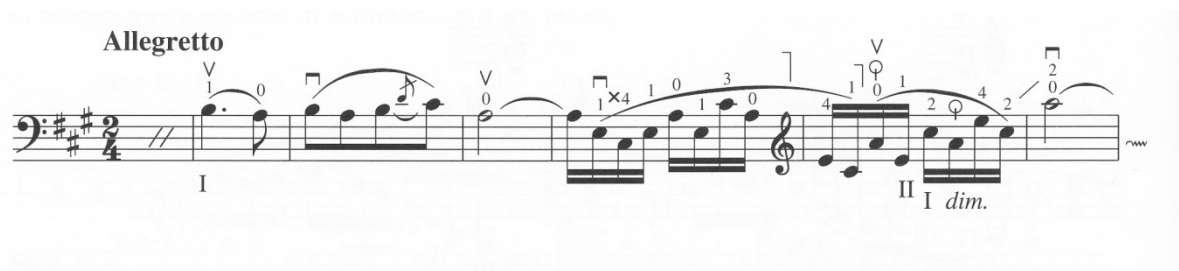
Allegro moderato

The musical score is written on two staves in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various fingering numbers (1-4) and articulation marks (accents, slurs, and 'V' for breath marks). The second staff continues the melody, also featuring complex rhythmic patterns and fingering. A double bar line with a repeat sign is present in the middle of the second staff. The score ends with a final measure on the second staff.

Minuetto

The musical score for the Minuetto is written on two staves. The first staff contains measures 1 through 6, and the second staff contains measures 7 through 12. The music features various fingerings, slurs, and dynamic markings. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The piece ends with a repeat sign.

Ф.Шуберт: Соната ля минор «Arpeggione»



И.Брамс: Двойной концерт, ор. 102, Финал

Vivace non troppo

legg. 6 IV I II I III II I II I III II I IV III II I dim.

(Have the thumb ready)

Двойные ноты

И.Гайдн: Концерт ре мажор, ор.101

J. Haydn: Concerto in D major, Op. 101

Allegro moderato

mf *cresc.*

И.Гайдн: Концерт ре мажор, ор.101

Adagio

И.Гайдн: Концерт ре мажор, ор.101, Rondo

Allegro

mf *f*

Р.Шуман: Концерт ля минор, ор.129

Langsam

p dolce

А.Дворжак: Концерт си минор, ор. 104, Allegro

А.Дворжак: Концерт си минор, ор. 104, Финал

К.Сен-Санс: Концерт №1 ля минор, ор. 33

Ф.Шопен: Соната соль минор, ор. 65, Финал

Allegro moderato

The score is written for two staves in bass clef, 2/4 time. It features complex fingering, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include forte (f) and piano (p). The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Б.Бриттен: Симфония, ор.68, для виолончели

The score is written for a single staff in treble clef, 2/4 time. It features complex fingering, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include piano (p), piano dolce (p dolciss.), piano espressivo (p espress.), and fortissimo (ff). The piece concludes with a double bar line and a fermata.

© 1963 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

М.Регер: 2я сюита, ор. 131с: Прелюдия

Largo *a tempo*

f *ff* *mf*

М.Регер: 2я сюита, ор. 131а

Adagio

poco f espr. *p* *p* *ff* *p* *mf* *f* *p*

Д.Мийо: Концерт №1

Joyeux

ff *f*

Х.В.Хенце: «Ода Западному ветру»

Vivo (♩=104)

7

mf *mp* *f* *pp* *mf* *pp* *p* *f*

arco *mp* *f* *pp* *p* *mp* *mf* *f*

pizz.

III III III

Выбор аппликатуры и фразировки всегда должен быть обусловлен музыкальными причинами. Это относится в такой же степени к мелодии, как и к быстрым пассажам. Как только определенная аппликатура выбрана, с учетом музыкальных и технических соображений, ее не следует менять. «Повторение» играет очень важную роль в достижении большей надежности, так как с его помощью действия превращаются в неосознанные рефлексy.

К.Сен-Санс: «Лебедь»

Andantino grazioso

Piano

p *mf*

I I I



П.И.Чайковский: Pezzo capriccioso, op.62

Andante con moto

ff risoluto

mf

dim.

p

p cresc.

ff

mp

p

p cresc.

ff

f

mp

cresc.

mf

This page of musical notation is for a piece in D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The notation is spread across seven systems, each containing one or two staves. The music is characterized by intricate fingerings (numbers 1-4), slurs, and various dynamic markings including *mp*, *cresc.*, *f*, *dim.*, *p cresc.*, *ff*, *mp*, *p*, *f*, *sfp*, *rit.*, *ff*, and *pp*. The notation includes a variety of note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and a final *pp* marking.

10. Интерпретация и традиция

«Традиция» - это термин, который покрывает все завесой тайны; для формирования личности исполнителя, нужно отменить его на время и попытаться найти свое собственное объективное отношение к музыкальному тексту. Каждый исполнитель временами использует свое право артистической свободы, которое соответствует его глубочайшим убеждениям. Однако, он должен опасаться подражания кому-либо. Подражание – это дешевый и безличный способ, убежище тех, кому нечего сказать от своего имени. Даже если исполнитель выбирает для себя определенного артиста за образец, это все-таки его собственная интерпретация, по существу. Ни один артист не может показать более, чем один возможный путь, одну тропинку, по которой можно следовать. Копировать чье-то исполнение с записи также бессмысленно, как пытаться скопировать внешность киноактера. Каждый артист имеет свою индивидуальность, которую он должен взять на себя труд раскрыть. Именно здесь обнаруживается истинное величие исполнителя: великий исполнитель способен выдерживать сравнение с теми, кем восхищается, и его невозможно при этом обвинить в бездумном подражании. Я всегда с удовольствием вспоминаю мою первую встречу с Пабло Казальсом. Это было холодным зимним утром. Казальс был один в Прадесе и предложил мне навестить его. И не смотря на то, что мои пальцы были холодными как ледышки, он сразу мне сказал: «Жендрон, сыграй мне Шестую сюиту Баха!»

Я дрожал – не только от сценического волнения, но также оттого, что не смотря на мое восхищение великим мастером, я выбрал совершенно другую манеру фразировки и артикуляции. Представьте себе мое удивление, когда в конце Жиги он воскликнул в восторге: «Наконец-то, хоть кто-то меня не копирует!»

Примечание издателя:

См. предисловие в издании Сюит Баха М. Жендрона, опубликованном компанией Zen-On...

Биография

Морис Жендрон родился 26 декабря 1920 года в Ницце. В то время радио и записывающей индустрии еще практически не существовало, так что его первая встреча с живой музыкой состоялась через «оркестр», состоявший из семи музыкантов, одним из которых была его мама. Этот ансамбль собирался каждый четверг и воскресенье, чтобы сопровождать немое кино этого дня. В возрасте пяти лет Жендрон оставил маленькую скрипку, которую когда-то получил в подарок, и увлекся игрой на виолончели. Без сомнения, ум, хороший вкус и знания первого учителя Стефана Одера имели огромное положительное влияние на молодого музыканта. Одеро представил Жендрона Эмануэлю Фейерману, попросил ему сыграть; впоследствии Жендрона часто будут сравнивать с Фейерманом. Осознание пределов своих собственных возможностей, стремление обеспечить своего юного ученика более разносторонней музыкальной и технической подготовкой, Одеро обратился к Жану Мангу, профессору консерватории в Ницце. Под руководством Мангу Жендрон сделал большие успехи, и уже в возрасте 15ти лет Мангу представил его публике с Концертом № 1 К.Сен-Санса. Концерт имел огромный успех.

В октябре 1938г. М.Жендрон прибыл в Париж для участия в 1м туре конкурса на поступление в Высшую Национальную Консерваторию музыки. За день до конкурса Жендрон без приглашения пришел к Жерару Геккингу, который согласился принять его. Геккинг был удивлен величине репертуара молодого кандидата и зрелости его техники. Жендрон был принят в консерваторию единодушным решением жюри.

Следующим летом Жендрон уехал на каникулы в Канны, и тут начало войны в 1939г. помешало молодому артисту вернуться в Париж. Он начал давать благотворительные концерты для военных вместе с Франсуа Лангом, молодым пианистом, который впоследствии был сослан в Освенцим и убит. На одном из таких концертов Морис Жендрон встретил любителя музыки и заядлого коллекционера современной живописи Жана Хэлигера, который оказал ему необходимую материальную помощь для возвращения в Париж. В это же время Хэлигер открыл для Жендрона удивительный мир живописи, мир, который никогда не переставал восхищать его, именно благодаря своему голландскому другу он встретился с Браком и Пикассо.

В январе 1940г. Жендрон был освобожден от военной службы по состоянию здоровья. Во время оккупации Парижа он жил за закрытыми дверями. Представители интеллигенции были отрезаны от внешнего мира и общались закрыто, в особенности они отказывались иметь контакты с врагом. Это было чудом, что Жендрон был избавлен от трагических последствий вражьих изысканий, но не смотря на то, что он не мог воевать во французских войсках, будучи в удалении от фронта он сделал в дело сопротивления огромный вклад. Его отказ выступать в Германии во время войны чуть не привел его к ссылке.

Морис Жендрон имел обыкновение играть в доме Оливера Мерлина, чей сосед Андре-Луи Дюбуа организовал концерт. Аккомпанировал Жендрону Жан Неве, брат великого скрипача (позднее они оба погибли в авиакатастрофе при полете в аэроплане в 1949г.). Среди слушателей были Жан Кокто, Жак Марэ, Франсуа Мориак, Франсис Пуленк, Анри Согэ, Жорж Орик, Кристиан Берар, граф и графиня Этьен де Бомон, графиня Жан де Полиньяк, и виконтесса де Ноай.

Неожиданно Жендрон был вовлечен в мир, который казался ему нереальным, и который тем не менее был путем к раскрытию его таланта. Он имел долгую и плодотворную дружбу с композитором и пианистом Жаном Франсэ, вместе с которым затем 25 лет концертировал по всему миру.

В 1945г. вместе с Шарлем Мюнхом, Жинетт Неве, Франсисом Пуленком, Пьером Бернаком, Жендрон был в числе первых представителей французских делегатов-музыкантов, отправленных в Великобританию. Благодаря Ф.Пуленку, который уже помог Жендрону избежать безвестности, он встретил Б.Бриттена, когда тот приехал в Париж, чтобы дать концерт с замечательным тенором Питером Пирсом. Эта встреча позволила Жендрону дать свой первый сольный концерт в Лондоне (2 декабря 1945г.) вместе с Бенджамином Бриттеном за ф-но, в программе звучала музыка Пуленка и Бернака. Концерт имел такой успех, что Жендрону и Бриттену пришлось сыграть Серенаду и Финал из Сонаты Дебюсси на бис.

Через неделю Жендрон представил мировую премьеру Концерта ор.58 ми минор Сергея Прокофьева, на который он имел эксклюзивные права в течение трех лет, с Лондонским Филармоническим оркестром под управлением Вальтера Зюскинда. Лондонский дебют молодого виолончелиста имел большой отклик в прессе, Жендрон был назван первым виолончелистом среди современников. Затем последовали его первые записи на пластинки фирмой Десса и его первые международные туры. Американский дирижер Леон Барзин пригласил его дать концерт с оркестром в Карнеги Холле памяти Эмануэля Фейермана, который умер в 1942г. Леонард Бернштейн присутствовал на репетиции и воспользовался возможностью пригласить его на следующий сезон. «Человек должен много мечтать, будучи ребенком, чтобы в будущем эти мечты сбывались» - говорил Жан Кокто. Этот же поэт говорил также: «Когда Жендрон играет, он превращается в виолончель».

Карьера Жендрона продолжала развиваться. Он изучал дирижирование с такими мастерами как Десомьер, Шерхен, Менгельберг и проработал многими оркестрами в Англии, Франции и Португалии...

Он дал множество концертов с Надей Буланже, которую он считал своей наставницей; дуэтом и трио они сыграли все произведения Форэ. В течение 25 лет Жендрон концертировал по всему миру с Иегуди Менухиным и Хефцибой Менухиной. Записи, которые они оставили после себя до сих пор остаются непревзойденными, и служат нам документальным свидетельством их творческого союза. Жендрон обогатил виолончельный репертуар множеством транскрипций, сделанных им в сотрудничестве с разными композиторами, такими как де Фалья, Альфтер, Франсе, Пуленк, Мийо, Согэ и Рорем. Он играл под руководством Хиндемита, Игоря Стравинского и Пабло Казальса, который сказал ему: «Я открыл одни двери, а вы открыли другие».

Педагогика занимала важное место в сердце Мориса Жендрона, и он щедро делился своим опытом и советами с молодыми виолончелистами в Musikhoch-schule Sarrbruck (Высшее Музыкально -Педагогическое Училище), Академии М.Равеля в Сен-Жан-де-Люз, в Ницце, в школе Менухина в Харлакстоне и Высшей Национальной Консерватории Музыки в Париже.

М.Жендрон умер 20 августа 1990г. в Грез-су-Луан.

Моника Жендрон

Биография

Вальтер Гриммер родился в Цюрихе в 1939г. Ребенком он начал обучение у Франца Хиндермана, ученика Хуго Беккера. Виолончель Rauch-Godot, сделанная Матэо Гофриллером, на которой Вальтер Гриммер играл с 1978 г., также когда-то принадлежала Беккеру. После завершения учебы и защиты диплома с Рихардом Штурценеггером в Консерватории Цюриха, он провел три года в качестве студента на мастерклассах М.Жендрона в Академии Музыки в Саарбрюккене. За время студентческих лет он также встречал Энрико Майнанди и Пабло Казальса.

В 1966г. Вальтер Гриммер был приглашен Паулем Клецки и Шарлем Дютуа в качестве концертмейстера виолончелей в Бернский Симфонический Оркестр. В этот же период он играл в новосозданной «Бернской Камерате», с которой он совершил свои первые мировые турне в составе камерного ансамбля и как солист. С 1971 до 1985 он являлся членом Бернского Струнного Квартета. В качестве «местного квартета» г. Берна этот ансамбль вскоре достиг замечательных успехов, во многом засчет своих первых выступлений и первых записей новых сочинений (Лакенмана, Фернихоу, Холлигера и др.). Как солист Гриммер заслужил особое признание премьерами виолончельных концертов Лютославского и Исан Юн, которые состоялись в Швейцарии.

Сегодня В.Гриммер живет в Париже. Несмотря на свой плотный педагогический график, он продолжает многообразную концертную деятельность как солист и участник камерного ансамбля. Проведя 20 лет в Академии Музыки в Берне, с 1985г. он вел класс виолончели и камерной музыки в Академии Музыки в Цюрихе. Его педагогическая деятельность включает в себя также преподавание частным образом, многие из его учеников сделали успешную музыкальную карьеру.



(виолончель Rauch-Godot Матэо Гофриллера)

(Фото: Т. Молль, Берн)

Дискография

Следующий список включает в себя записи М.Жендрона, выпущенные на CD в обновленной версии (редакция Эмануэля Гоффарта). Этот список был составлен летом 2002г.

Philips

Бах:

Шесть Сюит для виолончели соло (2 CD)

CD1: Сюита №1 (BWV 1007)/№4

(BWV 1010)/№6 (BWV 1012)

CD2: Сюита №2 (BWV 1008)/№3

(BWV 1009)/№5 (BWV 1011)

(февраль 1964г.) Edison Prize

Гайдн

Концерт для виолончели с оркестром ре мажор, ор. 101,

Концерт для виолончели с оркестром до мажор, Hob. VIIb, №1

Боккерини

Концерт для виолончели с оркестром

Си бемоль мажор №9, G482 Оркестр Ламуре,

Дирижер: Пабло Казальс (октябрь 1960г.)

Первая запись оригинальной версии

Каденции: Морис Жендрон

Концерт для виолончели с оркестром

Соль мажор, №7, G480

Дирижер: Раймонд Леппард (июль 1965г.)

Лондонский Симфонический Оркестр

Каденции: Морис Жендрон

Сен-Санс

Концерт для виолончели с оркестром №1 ля минор, op.33,-

Каденция: Морис Жендрон

Rezzo Capriccioso для виолончели с оркестром, op. 62,

Венский Симфонический Оркестр,

дирижер: Кристоф фон Донаньи

(октябрь 1963г.)

«Ранние годы» (3CD)

CD 1

Шуберт: Соната для Арпеджионе и ф-но ля минор, D 821

Бетховен: Вариации на тему Арии из “Волшебной флейты» Моцарта/12 вариаций,

Op/66, “Ein Mädchen oder Weibchen” / 7 вариаций, WoO 46: “Bei Männern, welche Liebe fühlen”/

12 вариаций, WoO 45 на тему Арии из «Иуды Маккавея» Генделя «See the conquering Hero comes»

Фортепиано: Жан Франсе (ноябрь 1966г.)

CD 2

Дебюсси: Соната для виолончели и Фортепиано

Франсе: Berceuse*/Rondino staccato*/Nocturne Mouvement perpétuel/ Sérénade*

(* обработка М.Жендрона)

Форе: Соната для виолончели и фортепиано, №2, соль минор, op. 117

Мессиян: «Louange à l'Éternité de Jésus» из «Квартета на конец времени»

Фортепиано: Жан Франсе (ноябрь 1964г.)

Награда Академии Шарля Кро, 1966г.

CD 3

Поппер: Серенада, op. 54, №2*

Гендель: Largo «Ombra mai fu» из оперы «Ксеркс»*

Сен-Санс: «Лебедь» из «Карнавала животных»

Шуман: «Грезы» из «Детских сцен», op. 16

Римский-Корсаков: "Полет шмеля" из «Сказки о царе Салтане»

Паганини: Вариации на одной струне на тему Россини*

Мошковский: Гитара, op. 45 №2*

Крейслер: «Liebeslied»

Де Фалья: «Испанский танец» из оперы " Жизнь коротка"*

Бах: "Ich ruf" zu dir, Herr Jesu Christ"

(«Я взываю к Тебе, Господи Иисусе Христе») ИЦМ 639*

Шопен: Интродукция и Блестящий Полонез соль мажор, op. 3*

Фитценгаген: Moto perpetuo*

Гранадос: Andaluza, op.37, №5*

Дворжак: Юмореска, op. 101, №7*

Фортепиано: Питер Галлион (*обр. М.Жендрона)

EMI

Шуберт:

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели №1, си-бемоль мажор, D 898

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели №2, ми-бемоль мажор, D 929

Часть из сонаты си-бемоль мажор, D 28

Ноктюрн ми-бемоль мажор D 897

Скрипка: Иегуди Менухин

Фортепиано: Хевциба Менухин / (май 1968г.)

Дебюсси:

Соната для виолончели и фортепиано

Фортепиано: Жак Феврие / (1976г.)

Брамс:

Струнный секстет №1, си-бемоль мажор, op. 18

(сентябрь 1963г.)

Струнный секстет №2, соль мажор, ор. 36

(декабрь 1964г.)

Скрипки: Иегуди Менухин, Роберт Мастерс

Альты: Сесиль Ароновиц, Эрнст Вальфиш

Виолончели: Морис Жендрон, Дерек Симпсон

Бетховен:

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано,

ор. 70, № 2, ми-бемоль мажор

Скрипка: Иегуди Менухин

Виолончель: Морис Жендрон

Фортепиано: Хевциба Менухин/ (декабрь 1964г.)

DECCA

Дворжак

Концерт для виолончели с оркестром си минор, ор. 104

Лондонский Филармонический Оркестр,

Дирижер: Бернард Хайтинк/(ноябрь 1967г.)

Hubert Wendel (частный издатель)

61 rue de la Vallée,

F-67160 Wissembourg-Weiler

Дворжак

Концерт для виолончели с оркестром си минор, ор. 104

Большой Оркестр Парижского Радио

Дирижер: Виллем Менгельберг/ (январь 1944г.)

Классическое Общество BBC

Бридж:

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели № 2

(Альдебургский Фестиваль 1968г.)

Скрипка: Иегуди Менухин

Фортепиано: Бенджамин Бриттен

Камерата, Токио

Шопен:

Полное собрание сочинений для виолончели и фортепиано:

Интродукция и Блестящий Полонез до мажор, ор. 3

Большой Концертный Дуэт на темы из оперы «Роберт-дьявол» Мейербера

Соната для виолончели и фортепиано соль-минор,

ор. 6 (июнь 1981г.), фортепиано: Кейко Тояма

Лало:

Соната для виолончели и фортепиано ля минор (сентябрь 1985)

Фортепиано: Кейко Тояма

Брамс:

Симфония №4 ми минор, ор. 98 (ноябрь 1980г.)

Берлиоз:

Увертюра к «Римскому Карнавалу», ор. 9

Дебюсси:

Прелюд "Послеполуденный отдых фавна",

Симфонический Оркестр префектуры Гумма

Дирижер: Морис Жендрон (август 1988г.)

INA, живая запись

Бетховен:

Соната , ор. 5 № 1 / (январь 1952г.)

Соната , ор. 102, № 2 / (апрель 1953г.)

Брамс:

Соната, ор. 38

Фортепиано: Жан Франсе / (январь 1952г.)

Музыкальные редакции Мориса Жендрона

И.Гайдн	Концерт ре мажор, оп. 101	Schott
Л.Боккерини	Концерт № 3 соль мажор	Delrieu
Л.Боккерини	Концерт № 9 си бемоль мажор	Delrieu
И.С.Бах	Хорал: O Jesus Christ	Schott
И.Брамс	Венгерский танец	Schott
Ф.Шопен	Интродукция и Блестящий Полонез, оп. 3	Schott
Р.Шуман	3 Романса	Schott
М.Марэ	Фолия	Schott
Н.Паганини	Вариации на одной струне	Schott
Ж.Франсе	Ноктюрн	Schott
Ж.Франсе	Непрерывное движение	Schott
Ж.Франсе	Рондино стаккато	Schott
Ж.Франсе	Серенада	Schott
М.де Фалья	Танец из оперы " Жизнь коротка"	Eschig
Е.Хальфтер	Хабанера	Eschig
Е.Хальфтер	Pregón	Eschig
Е.Хальфтер	Серенада для Дульсинеи	Eschig
Д.Мийо	Сумаре	Eschig
М.Жендрон	Каденции	Delrieu
К.Давыдов	Концерт си минор, оп.5	Billaudot

Искусство игры на виолончели

«Искусство игры на виолончели», труд, написанный при жизни знаменитого виолончелиста Мориса Жендрона, и теперь опубликованный его учеником Вальтером Гриммером, демонстрирует нам анализ фундаментальных принципов, технических упражнений и примеров из произведений виолончельного репертуара.

Содержание включает:

Основы профессионального развития музыканта – Техника – Смычок – Смены позиций – Аспекты работы над техникой – Ежедневные занятия - Ежедневные занятия - Поддержание гибкости - Темп - Распознавание трудностей - Координация рук - Игра на ставке - Выбор правильной аппликатуры – Гаммы, арпеджио и двойные ноты - Интерпретация и традиция – Перечень записей

«Этот том посвящен всем тем, кто желает научиться или усовершенствовать свое искусство игры на виолончели, независимо от возраста. Мне часто советовали, чтобы я подытожил плоды моего многолетнего опыта как преподавателя и исполнителя, и опубликовал это все в виде книги. Я надеюсь, что эта работа найдет отклик среди тех, кто любит этот прекрасный инструмент и хочет поделиться своим восторгом с другими.

В этих главах я попытался восполнить пробелы, которые я нашел в некоторых учебниках, и я постарался дать свои по возможности ясные и простые советы. Все данные примеры должны отрабатываться тщательно с помощью метронома. Конечно, это будет довольно серьезно испытывать терпение студента, по крайней мере, вначале. Изучение произведений, которые я рекомендую в этой книге, так или иначе, вознаградит эти усилия. Я не верю, что абсолютное совершенство вообще достижимо; но стремление к нему может и должно стать целью, к которой мы будем идти всю нашу жизнь. Я вспоминаю замечательные слова Буффона: "Гений - это бесконечное терпение"».