

ДИДАКТИКА ТА МЕТОДИКА

УДК 378.016:785

Ван Інзюнь

ГЕНЕЗА СТАНОВЛЕННЯ ТЕОРІЇ ТА МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ
ГРИ НА ВІОЛОНЧЕЛІ

У статті розглянуто етапи становлення теорії та методики гри на віолончелі, визначено її історичне підґрунтя. Простежено еволюцію розвитку віолончелі як сольного інструменту. З'ясовано, що модернізація віолончелі (зміна строїв, гра зі шпилем, утримання смичка, використання ставки), збагачення її звукових ресурсів, барвисто-мальовничої палітри спричинила посилення її художньо-просвітницького, музично-виховного впливу на культурний проширок європейського суспільства. Проаналізовано особливості німецької, італійської, чеської, французької та російської віолончельних шкіл. Визначено два напрямки розвитку віолончельної літератури: перший (більш характерний для німецької школи) пов'язаний з творенням безлічі схематичних етюдів та «щоденних» вправ, направлених на розвиток ремісничої технічної вправності. Інший – (більш характерний для французької і російської шкіл), обумовлений прагненням поєднати чисто технічні задачі з музично-виразними.

Ключові слова: *віолончель, віолончельна школа, теорія, методика.*

В статье рассмотрены этапы становления теории и методики игры на виолончели, определено ее историческое основание. Прослежена эволюция развития виолончели как сольного инструмента. Выяснено, что модернизация виолончели (смена костюмов, игра со шпилем, содержание смычка, использование ставки), обогащение ее звуковых ресурсов, красочно-живописной палитры привело к усилению ее художественно-просветительской, музыкально-воспитательного воздействия на культурный слой европейского общества. Проанализированы особенности немецкой, итальянской, чешской, французской и российской виолончельных школ. Определено два направления развития виолончельной литературы: первый (характерный для немецкой школы) связан с созданием множества схематических этюдов и «ежедневных» упражнений, направленных на развитие ремесленной технической сноровки. Другой – (характерный для французской и русской школ), обусловленный стремлением совместить технические задачи с музыкально-выразительными.

Ключевые слова: *виолончель, виолончельная школа, теория, методика.*

In the article the stages of the theory and a technique of playing the cello, defined its historical basis. Traces the evolution of the development of the cello as a solo instrument. Clarified that the modernization of the cello (the change of costumes, the game with the spire, the contents of the bow, the use of bets), its enrichment audio resource, colorfully picturesque palette has led to the strengthening of its artistic, educational, musical and educational impact on the cultural layer of the European society. The article analyses the peculiarities of German, Italian, Czech, French and Russian cello school. Identified two areas of development valencerina literature: the first (more characteristic of the German school) is associated with the creation of many schematic sketches and «daily» exercises aimed at the development of craft and technical skill. The other (more typical of the French and Russian schools), driven by the desire to combine purely technical tasks with musical and expressive.

Key words: cello, cello school, theory, methods.

Значні економічні зрушення, що відбуваються в Україні та Китаї, зміна певних ідеалів, світоглядних позицій та цінностей висуває на перший план проблему підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва до музично-педагогічної діяльності. Актуальності набувають питання сутності та специфіки навчання студентів гри на віолончелі, синтезу виражальних засобів цього інструменту, особливого характеру взаємовідносин викладача і студента. Для нашого дослідження особливо цінними є праці Ю. Білоусової, Л. Гінзбурга, О. Зав'ялової, В. Ларчикорва, В. Сумарокової в яких розглядаються та визначаються основні положення теорії та методики навчання гри на віолончелі.

Мета статті – розглянути генезу становлення теорії та методики навчання гри на віолончелі.

Становлення віолончельного мистецтва має глибокі історичні корені. Віолончель з'явилась в кінці XV – на початку XVI століття в результаті тривалої еволюції народних смичкових інструментів (на відміну від інструментів сім'ї віол, поява яких більше була пов'язана з аристократичними колами феодального суспільства). Спочатку віолончель застосовувалась переважно як басовий інструмент у різних ансамблях і мав назву basse de violon (фр.), тобто басова скрипка. Вважається, що назву «віолончель» вперше було застосовано у збірці сонат Дж.Аресті для 2-х і 3-х голосів з додаванням партії віолончелі, виданій у Венеції у 1665 році. У роботі М. Преторіуса «Syntagma museum» (1619) знаходимо одну з перших згадок про сучасний стрій віолончелі, хоча у XVI–XVII столітті зустрічалися також 5–6 струнні інструменти цього типу. У своїй книзі «Історія віолончелі» Едмунд ван Стратен зазначає, що рівень технічних досягнень віолончелі був у край низьким і його не можна навіть порівнювати з рівнем скрипкового або гамбового виконавського мистецтва. Варто наголосити, що на цей період припадає час розквіту віоли да гамба, яка

мала популярність як сольний, так і як ансамблевий, оркестровий інструмент, успішно конкуруючи з віолончеллю. Для неї писали мадригали, канцони, річкари Й. Бах, Д. Букстехуде, Ф. Куперен, Г. Перселл, Г. Телеман.

Виникнення виконавського і композиторського інтересу до цього інструменту можна віднести до кінця XVII століття, тобто часу активізації інструментального виконавства у різних жанрах та різних сферах інструментальної музики (в тому числі сольної, ансамблевої). Проте, «сфера діяльності віолончеліста на перших порах обмежувалася оркестром, ансамблем. У рамках цих жанрів відбувалося поступове визрівання сольного використання віолончелі її «звукових, тембрових та технічних ресурсів» (Л. Гінзбург).

З цього приводу І. Кванц у 1752 році у своїй праці «Досвід гри на флейті» в розділі «Сольна гра» пише наступне: «Сольна гра на віолончелі не така вже й легка справа (!!) і рекомендується для сольної гри віолончель меншого розміру, чим та, яка використовується для «супроводу великої музики». Він стверджує, що чув декілька «великих майстрів», які «творили чудеса на цьому інструменті» [1, с. 267].

Розквіт віолончельного мистецтва розпочався у XVIII столітті коли віолончель остаточно витіснила віолу да гамба. Модернізація віолончелі (зміна строїв, гра зі шпилем, утримання смичка, використання ставки.), збагачення її звукових ресурсів, барвисто-мальовничої палітри спричинила посилення її художньо-просвітницького, музично-виховного впливу на культурний прошарок європейського суспільства.

Початок XIX сторіччя відзначається появою і становленням виконавських шкіл, з притаманними їм педагогічними особливостями і методичними принципами, основні з яких вважаємо за доцільне розглянути. Розвиток німецької віолончельної школи пов'язаний з музичною діяльністю Б. Ромберга, Ю. Доцауера, Ф. Куммера. Будучи відомим педагогом, свої педагогічні і методичні погляди Б. Ромберг виклав у відомій «Школі гри на віолончелі» (1839). Зокрема, за його пропозицією була введена в практику улоговинка на грифі, що позбавляла биття струни об гриф при сильному натиску смичка, стоншення шийки інструменту, подовження шийки і грифу, збільшення відстані між грифом та корпусом. Б. Ромбергу належить заслуга максимального розвитку прийому використання великого пальця в якості опори у верхніх регістрах на сусідніх струнах, що поступово привело до (впровадження обґрунтування) використання принципу «позиційного паралелізму», що дозволяє рідше використовувати зміну позицій [3, с. 20]. Цілий ряд прийомів, запропонованих К. Ромбергом, отримав розповсюдження і розвиток у віолончельній літературі наступних часів, наприклад – пасажі легато на одній струні, ряд натуральних флажолетів на одній струні, що чергуються зі звучанням однієї струни тощо. У посібнику автор значну увагу приділяє динамічним відтінкам, пов'язуючи їх з мистецтвом співу на віолончелі, підкреслюючи близькість до людського співу та виразністю людської мови.

Особливо значущими для розвитку теорії і методики навчання гри на віолончелі у XIX столітті стали праці Ю. Доцауера «Віолончельна школа» (1832), «Віолончельна школа для початкового навчання» (1836), «Школа гри флажолетами» (1837), «Практична школа гри на віолончелі» (1888). Аналіз їх змісту свідчить про ретельність і увагу відомого віолончеліста до педагогічних проблем. У роботах теоретично і методично розроблено прийом ставки, що робить крок вперед у віолончельній методиці; систематизовано до 120 штрихових комбінацій, введено наглядну схематичну таблицю штрихів, серед яких цікаві пунктирні штрихи і різні види арпеджіо. Для сучасної віолончельної практики важливим є те, що в аплікатурі гам запропоновано різні варіанти, зокрема з відкритими струнами і без них, надано матеріал для розвитку навичок гри подвійними нотами (включаючи кварта і квінти), наведено рідкісний у віолончельній практиці приклад виконання октав «фін герцами».

З нотних видань Ю. Доцауера слід відзначити «Практичну школу», що містить 4 зошита етюдів на різні види техніки, розташованих в порядку поступово наростаючих труднощів, від елементарних вправ до складних віртуозних етюдів» та «Школу флажолетами», в якій представлено методику оволодіння цим прийомом, подвійні ноти, гами і вправи в грі флажолетами, додатковий розділ присвячений *pizzicato*, що виконується лівою рукою. Що стосується його «Щоденних вправ», то з їх написанням (з його легкої руки) цей вид навчально-тренувального матеріалу став досить популярним у Германії, адже такого роду вправи писали майже всі відомі німецькі віолончелісти.

До найвидатніших німецьких виконавців і педагогів-віолончелістів, що здійснили вплив на подальший розвиток віолончельного мистецтва, дослідники відносять Ф. Куммера. Судячи зі «Школи для віолончелі», виданій у 1839 році, автор головною метою навчання гри на віолончелі вважає досягнення повнозвучного, потужного, але не жорсткого тону, використовуючи виразні засоби віолончелі, також «слід уникати переважання прикрасами, використання таких засобів виразності, як вібрація, *portamento*, *rubato*» [1, с. 68].

Варто зазначити, що у другій половині XIX століття у Німеччині виходить декілька методичних праць, присвячених навчанню гри на віолончелі, це «Катехезис гри на віолончелі» (1890) К. Шредера, «Школа віолончельної гри» (1885) Йозефа Вернера та «Школа для віолончелі» (1845) Себастьяна Лі, в яких крім основних відомостей з історії та устрою інструмента, розглядаються питання технічного розвитку музиканта, що ґрунтуються на принципах німецького і французького напрямів підготовки віолончелістів. Значний науковий інтерес представляють педагогічні нариси талановитого педагога і виконавця Н. Грюцмахера, відображені у вступі до «Вибраних етюдів із творів прославлених старих майстрів-віолончелістів». Методичне значення збірника полягає у тому, що замість

схематичних і формальних вправ для розвитку виконавських навичок тут використовуються твори (або фрагменти з них), які могли б зацікавити учня з художньої сторони.

Суттєвим прогресивним кроком французької віолончельної педагогіки ХІХ сторіччя можна вважати «Школу гри на віолончелі» Ш. Бодію, що розвинула положення попередніх видань. Вона складається з двох частин: перша відведена початковому навчанню, друга – окреслює «шляхи, що ведуть до повного освоєння інструмента» [6]. Автор наголошує на значенні свідомості і методичності у заняттях, практичні вправи будує на музичних уривках, забезпечуючи їх партією супроводу (фрагменти із творів Керубіні, Ромберга, В. Моцарта). До змісту школи входять вправи в sons files, велика увага надається штрихам, позиціям, ставці, подвійним нотам, хроматизмам, арпеджію, pizzicato, розтягненням, флажолетам, прикрасам. Особливістю даної методики є те, що поряд з плавними штрихами автор одночасно пропонує оволодівати spiccato і staccato, при цьому звертає увагу на енгармонічні звуки, підкреслюючи відмінність їх інтонування на віолончелі і на темперованому фортепіано. Суттєвий інтерес представляє його аплікатура гам без відкритих струн, що продовжує розвиток принципів Дюпора, але використовується в гамах з 4 діезами і бемолями.

Наші уявлення про рівень теоретико-методичного забезпечення процесу навчання гри на віолончелі у другій половині ХІХ століття поповнюють роботи французьких віолончелістів, зокрема «Школи» П. Шевільєра (1865), І. Рабо (1885) і П. Васлена (1884). В усіх трьох школах значну увагу приділено розвитку різноманітної і гнучкої техніки смичка, що сприяє досягненню елегантності і грації штрихів, характерних для французької віолончельної школи.

У ХІХ столітті до числа найвідоміших віолончельних шкіл світу входить і російська школа на чолі з К. Давидовим. Систематизоване узагальнення багатолітнього педагогічного досвіду К. Давидова, прогресивність його методичних поглядів представлено в його «Школі гри на віолончелі» (1887). Аналіз змісту цієї праці дозволив визначити та викласти у вигляді тез деякі основні положення: єдність педагогічних і методичних принципів К. Давидова, поєднаних однією задачею – виховання музиканта-художника; прагнення до єдності художнього і технічного розвитку учня; досягнення високої культури звучання як у кантиленних епізодах, так і в пасажних, і штрихових; орієнтація на принцип концентрації уваги учня спочатку на основній трудності, тимчасово абстрагованій від інших, що зберігає своє значення і в сучасній віолончельній методиці; виключна увага до бездоганної інтонації на основі постійного слухового контролю; чітка диференціація вузького і широкого положення пальців на грифі; введення у віолончельну методику прийому під назвою «шарнір Давидова»; спрямування педагогічних дій на розвиток ініціативи учня, на

підготовку його до майбутньої самостійної діяльності музиканта-художника [3, с. 101–102]. В цьому відношенні К. Давидов стояв на позиції, яку добре сформулював Г. Ларош, «найважливішим завданням школи є – активізувати і розумно направити самостійну діяльність учня» [4, с. 267].

Розглянемо праці інших російських педагогів-віолончелістів, які ґрунтуються на основних положеннях методики К. Давидова. Зберегла своє педагогічне значення до нашого часу «Повна новітня практична школа для віолончелі» (1890) Я. Розенталя. Цей навчальний посібник, спрямований на популяризацію віолончельної освіти і містить чимало оригінальних прийомів і методів навчання. В ньому звертає на себе увагу методичність викладення і розташування матеріалу, ретельний опис рухових прийомів, ведення смичка тощо. До ґрунтовних і передових для свого часу можна віднести «Школу для віолончелі» (1874) Л. Альбрехта, близьку в своїх основних положеннях давидівському направленню у віолончельному мистецтві. По суті, вона була першою оригінальною методичною працею для віолончелі, що була написана і видана в Росії на російській мові. Школа охоплює всі основні елементи гри на віолончелі – від простих виконавських навиків до розвинутих прийомів гри в ставку, складних штрихів, подвійних нот, флажолетів. Її обмеженість, на думку науковців полягає у використанні застарілого прийому утримання віолончелі без шпилья, недооцінці ролі верхньої частини правої руки у русі смичка, нотний матеріал «школи» менше розвинутий і цікавий у музичному плані у порівнянні з давидівським, де етюди написані у супроводі віолончелі або фортепіано. До позитивного можна віднести виявлене автором розуміння ролі кісті і пальців на смичку, зміни позицій, широке використання штрихів як важливого засобу виразності, прагнення наблизити свої теоретико-методичні напрацювання до практичних завдань [3, с. 231].

Суттєвим прогресивним кроком віолончельної педагогіки другої половини XIX століття можна вважати методичні досягнення італійської і чеської віолончельних шкіл. Відзначимо «Віолончельну школу» А. Піатті (1911), складену з педагогічних творів Дюпора, Ромберга, Ю. Доцауера. Незважаючи на те, що сам А. Піатті притримувався школи низького ліктя, його погляди на розвиток технічних навичок були передовими для свого часу. Заслугою А. Піатті можна вважати його прагнення поповнити віолончельний репертуар художньо-змістовними творами, власними транскрипціями гамбових творів, тобто «замінити салонну і чисто віртуозну музику, звичайну на концертах того часу» [2, с. 58]. Слід відзначити і «Школу для віолончелі» (1866) А. Неруди та І. Добрнова, в якій розроблено методику розвитку пальцевої моторики і формування виконавської техніки. Найбільш відомий вихованець цієї школи Д. Поппер – збагатив віолончельний репертуар рідкими для нього п'єсами бадьорого, життєрадісного, чисто гумористичного характеру. З цього приводу Х. Беккер зазначає, що «Поппер створив новий елемент у віолончельному виконавстві –

елемент легкості, грації і радості». За його словами, Д. Поппер сам хвалився тим, що «був першим, хто написав веселі п'єси для віолончелі». Будучи представником віртуозно-романтичного стилю, Д. Поппер, в той же час замикає собою «той період в історії віолончельного мистецтва, який ознаменував перехід від віртуозно-романтичного стилю до стилю, що пов'язаний з розквітом інтерпретаторського мистецтва» [1, с. 107].

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що в розвитку педагогічно-інструктивних жанрів у віолончельній літературі ХІХ століття можна виокремити два напрямки: перший (більш характерний для німецької школи) – пов'язаний з творенням безлічі схематичних етюдів та «щоденних» вправ, направлених на розвиток ремісничої технічної вправності. Інший – (більш характерний для французької і російської шкіл), обумовлений прагненням поєднати чисто технічні задачі з музично-виразними. На користь останнього говорять назви «капріс» і «капріччіо», «прелюд», «концертний етюд» і введення для етюдів програмних назв. Проведений аналіз свідчить, що в різних країнах методична думка представлена великою кількістю іноді суперечливих робіт, направлених на вивчення різних аспектів навчання гри на віолончелі і які проклали шлях у музичну педагогіку ХХ сторіччя. Їй властиве суттєве змістове і методичне оновлення, утвердження основних виконавських принципів та ідей, педагогічний пошук та сміливе експериментування.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беккер Х. Техника и искусство игры на виолончели / Х. Беккер, Д. Ринар. – М. : Музыка, 1978. – 287 с.
2. Білоусова Ю. Становлення та розвиток музики для віолончелі соло у 17–18 столітті / Ю. Білоусова // Музичне виконавство і педагогіка : історія, теорія, інтерпретаційні аспекти. – К. : Музична Україна, 2001. – С. 56–65.
3. Гинзбург Л. История виолончельного искусства : в 4-кн. Л. Гинзбург. – Кн. 4. – М. : Музыка, 1978. – 407 с.
4. Г. Ларош. Музыкально-критические статьи / Г. Ларош. – Л., 1994. – С. 267.
5. Ларчіков В. Музично-виконавський арсенал сучасного віолончеліста / В. Ларчіков // Науковий вісник НМАУ імені П. Чайковського. – Вип. 82 – К., 2008. – С. 42–59.
6. Сумарокова В. Віолончельне виконавське мистецтво у контексті неополістичності ХХ початку ХХІ століть. / В. Г. Сумарокова. – К., 2007. – С. 40–48.