

**Файзрахманова Лилия Фаильевна**

преподаватель

**Чернядьева Нина Васильевна**

преподаватель

МБУДО «ДМШ №21» Советского района г. Казани

г. Казань, Республика Татарстан

## **ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ ПО АНДРЕ НАВАРРА**

***Аннотация:** в статье рассматриваются ключевые аспекты техники игры на виолончели, включая правильное положение тела, артикуляцию звука и управление движениями. Особое внимание уделяется методам обучения и педагогическим подходам, которые способствуют развитию исполнительского мастерства у студентов. Материал будет полезен как для преподавателей детских музыкальных школ, так и для студентов, стремящихся улучшить свои навыки игры на инструменте и углубить понимание музыкальной интерпретации.*

***Ключевые слова:** виолончель, техника игры, положение тела, артикуляция звука, управление движениями, педагогика музыки, музыкальное образование, исполнительское мастерство, инструментальная практика, музыкальная интерпретация.*

Виолончель – это один из самых выразительных инструментов среди струнных. Ее тембр обладает уникальными бархатными красками и при этом он наиболее близок к тембру человеческого голоса. Именно поэтому, однажды услышав этот инструмент, многие люди загораются желанием научиться играть на нем. Ни для кого не секрет, что освоение музыкального инструмента начинается с постановки корпуса и рук. Правильная техника игры на виолончели имеет большое значение для достижения качественного звучания и предотвращения травм музыканта. Важной частью этой техники является постановка рук, которая влияет не только на звук, но и на общую физическую форму исполнителя.

Неправильная техника игры может привести к нескольким негативным последствиям. Звук может быть невыразительным, а исполнение – небрежным. Долговременное напряжение в руках и плечах часто становится причиной различных заболеваний и травм, таких как тендинит или синдром запястного канала. Неудобное положение рук может вызвать дискомфорт и даже страх при игре, что в итоге будет негативно сказываться на музыкальном исполнении.

Поэтому каждый музыкант, независимо от уровня подготовки, должен обращать внимание на технику и регулярно проводить работу над её улучшением. Таким образом, уделение внимания правильной постановке рук не только обогащает исполнительское мастерство, но и делает процесс игры более комфортным и приятным.

В данной статье мы рассмотрим правила постановки корпуса и рук при игре на виолончели, предложенные Андре Наварра еще в XX столетии, но имеющие актуальность и востребованность по настоящее время.

Андре Наварра (1911–1988) является крупным представителем французской школы игры на виолончели XX столетия. Важность его фигуры для французского и европейского виолончельного искусства сложно переоценить, так как Наварра был не только успешным солистом, но и известнейшим педагогом, воспитавшим не одно поколение виолончелистов, таких как: Ксения Янкович, Генрих Шифф, Валентин Эрбен, Петр Цвойдзинский, Кристоф Рихтер.

Его ученики впоследствии заняли преподавательские позиции во многих крупнейших европейских консерваториях и оказали значительное влияние на развитие европейского исполнительства на виолончели. Настоящий факт позволяет нам говорить о «школе Наварра», имея в виду под данным термином скорее не школу исполнительства в строгом понимании этого слова, а грандиозные масштабы и результаты педагогической деятельности Наварра.

Андре Наварра жил в то время, когда основные технические приёмы игры на виолончели уже были изобретены и вошли в практику исполнительства. Его педагогическая деятельность в этом плане не включала в себя каких-либо новых, революционных аспектов. Однако Наварра изобрёл свою собственную не-

повторимую методику преподавания, которая позволяла студентам наиболее быстро и легко овладевать всеми необходимыми базовыми техническими навыками. Именно данный подход к обучению позволил ему воспитать столь большое число выдающихся учеников, которые впоследствии стали распространять принципы школы Наварра дальше.

Наварра считал, что при правильном удержании инструмента виолончелист сможет выполнять все необходимые ему игровые движения из спокойного и стабильного основного положения. Каким же должно быть данное положение? Согласно Наварра, найти его можно, сообразуясь с максимально неудобными положениями обеих рук. Компромисс между нахождением левой руки в самых высоких позициях на грифе и правой руки, играющей у конца, показывает нам то самое, идеальное центральное положение корпуса. Руки в подобных позициях не дают виолончелисту поворачивать верхнюю часть тела против часовой стрелки, что помогает избежать излишнего напряжения в нём при игре, а также необходимости делать вращательные движения в обратную сторону.

При посадке на стул, виолончелисту, согласно Наварра, следует использовать только его край. Бёдра исполнителя должны быть параллельны полу. В таком положении колок струны *До* опускается примерно до высоты, на которой расположена мочка уха виолончелиста. Если колок расположен выше, виолончель держится слишком вертикально, если наоборот – слишком сильно наклонена. Оба подобных положения будут неправильными.

Интересно, что Наварра предлагал выводить левую ногу дальше от инструмента, чем правую; ноги в необходимой позиции не должны были быть симметричными. Левая нога в этом случае будет опорной, что особенно заметно при игре в высоких позициях на струне *До*. Даже если оба колена будут находиться на одинаковом расстоянии, то при игре в данных позициях из-за толщины нижней струны и её сравнительно большего сопротивления виолончелисту придётся скручивать позвоночник. Это действие приведёт к появлению лишнего напряжения, которое будет увеличиваться соразмерно возрастанию уровня технической сложности исполняемых произведений. При таком поло-

жении коленей игра у конца смычка на струне *Ля* будет наиболее удобной и естественной, потому что правое плечо будет расположено чуть глубже левого. При всём сказанном выше, Наварра не считал, что корпус виолончелиста должен оставаться неподвижным, однако, он старался избегать любого дополнительного, лишнего движения за инструментом.

При относительно небольшом наклоне виолончели в действие вступает сила тяжести, которая помогает естественным образом распределить вес правой руки на смычке. При этом при чрезмерном наклоне левой руке становится всё сложнее играть в первой позиции. Наварра же призывал придерживаться баланса в данном вопросе. Компромиссное правильное положение виолончели с адекватным исполнительским задачам наклоном инструмента можно увидеть ниже.

Наварра придерживался положения левой руки, во многом схожего с используемым некоторыми его современниками, в том числе Тортелье. Левая рука в этом случае должна была быть продолжением запястья и кисти и составлять с ними прямую линию. Пальцы в таком случае переносятся вдоль грифа из позиции в позицию, сохраняя свою форму как в нижних и промежуточных позициях, так и в позициях с применением большого пальца (ставки). При этом локоть исполнителя не должен опускаться чрезмерно низко и фиксироваться в данном положении, скорее его следует держать свободным и иногда даже приподнимать. Наварра считал, что в идеале его следует держать прямо, никогда при этом не сгибая руку в районе запястья.

Высокому положению локтя методика Наварра была обязана находкам Пабло Казальса, который одним из первых отказался от опущенного локтя левой руки. Данное его положение делало необходимостью производить дополнительные движения при переходах в позиции со ставкой, что было весьма нерациональным. Наварра же максимально старался избегать в своей методике преподавания любых лишних движений.

Большой палец левой руки должен располагаться, согласно Наварра, посередине шейки инструмента, напротив среднего и безымянного пальцев. Такого

же положения пальцев он придерживался и для правой руки, видя в этом необходимую симметрию, естественным образом вытекающую из природы игрового аппарата виолончелиста. При переходе с нижних струн на верхние Наварра предлагает свести движения левой руки к минимуму, чтобы не получить на струне *Ля* слишком низкого положения локтя. Также, большой палец не должен при этом перемещаться по шейке инструмента, не считая небольшого поворотного движения. Такая экономия движений обеспечит в то же самое время устойчивую интонацию в нижних позициях, так как пальцы будут автоматически становиться на гриф в нужные для исполнения тех или иных полутонов места. При движениях левой руки по грифу все пальцы должны двигаться вместе, без отставания или опережения, это залог грамотных переходов по Наварра.

Пальцы левой руки при отскоке их от струны должны были оставаться над ней, не уходя в сторону. Также Наварра считал, что артикуляция в левой руке заключается не в ударе пальцев по грифу и их прижатии к нему, а в отскоке от него. Эта парадоксальная мысль становится понятной, если мы осознаем, что вес руки с помощью отскока передаётся в следующий играющий палец. Одновременно с этим Наварра призывал экономить движения левой руки. В частности, он считал, что нижние пальцы должны соприкасаться со струной, пока один из верхних пальцев поставлен на неё, при этом они не должны быть прижаты к струне и испытывать какое-либо напряжение.

Наварра подчёркивал, что переходы являются чисто вертикальным движением вдоль струны. Пальцы при этом не могут перемещаться горизонтально, заходя в плоскости соседних струн, это приведёт к неправильному положению кисти и локтя левой руки, из которого будет трудно выбраться, не совершая лишних движений. Начинать изучение переходов стоит со средних струн, положение пальцев на которых более удобное и естественное, только потом следует подключать переходы на крайних струнах. При достижении 4-ой позиции большой палец достигает пятки инструмента, что является своеобразной точкой отсчёта для переходов в дальнейшие, более высокие позиции.

При изучении переходов Наварра рекомендовал играть их на одном движении смычка, чтобы переход приходился ровно посередине данного движения. Это поможет услышать переход и сконцентрироваться на движениях левой руки, не отвлекаясь на правую и не маскируя сменой смычка сам процесс перехода. При переходах в промежуточные позиции большой палец остаётся на пятке инструмента, образуя опору для остальных пальцев левой руки. При использовании всё более высоких промежуточных позиций, форма руки несколько искажается, что приводит к необходимости использовать позиции с участием большого пальца.

Перед освоением переходов в позиции с использованием большого пальца виолончелисту надлежит привыкнуть к положению руки в таких позициях, чтобы точно знать его перед совершением перехода. Такое положение вначале будет казаться неудобным, поэтому осваивать его стоит, начиная с взятия большим пальцем октавных флажолетов на средних струнах. Ориентир на октавный флажолет впоследствии поможет виолончелисту обрести чёткий ориентир на грифе для чистого интонирования в высоких позициях. После изучения позиций с участием большого пальца исполнитель может приступить к освоению переходов в эти позиции. Очень важно, согласно Наварра, учить такие переходы не только со смычком, но и без смычка, когда виолончелиста не отвлекают задачи в правой руке.

В завершение процесса освоения грифа, Наварра предлагает играть студентам трёхоктавную гамму до мажор, распределяя смены смычка таким образом, чтобы они не совпадали со сменой позиций в левой руке. Пальцы левой руки же должны оставаться над той струной, по которой совершается переход, невзирая на достигаемые позиции.

Технику правой руки можно считать самым выдающимся аспектом виолончельного искусства Наварра. Он сравнивал виолончельный тон с голосом певца и считал работу над извлекаемым из инструмента тембром отдельной важной задачей. Наварра предпочитал сильный, мощный звук, однако, признавал важность владения также тихими и интимными звучаниями. При этом

большой тон он сравнивал с необработанным гранитом: сам по себе такой звук не представляет решающей ценности. Единственное, чего Наварра не признавал, так это возможность из меньшего, но качественного тона добиться большего звучания. Наоборот, только после достижения мощного звука можно добиться градаций в тоне инструмента. Также, Наварра различал звук, необходимый для занятий и для исполнения. Он считал, что в занятиях иногда надо пользоваться утрированным приёмом звукоизвлечения, чтобы быстрее добиться правильных игровых движений и ощущений.

В постановке правой руки самым важным Наварра признавал её полную свободу. Не стоит пытаться положить руку на смычок и за счёт произвольного напряжения расставлять пальцы на его колодке. Наоборот, виолончелисту необходимо для начала полностью расслабить руку в подвешенном положении, добившись её полного расслабления и естественного разделения пальцев.

Пальцы должны располагаться на колодке так же, как в расслабленном состоянии, описанном выше. При этом большой палец прилегает к смычку, находясь напротив пространства между средним и безымянным пальцами, как об этом упоминалось в предыдущем параграфе о левой руке. Пальцы не стоит держать на смычке слишком глубоко, их кончики должны быть очень подвижными и чувствительными, чтобы точно передавать произвольные усилия исполнителя при игре. Также, необходим небольшой наклон кисти в сторону конца смычка.

Для уравнивания тяжёлой колодки смычка Наварра предлагает играть у неё с несколько опущенным локтем правой руки, тогда как к концу смычка локоть плавно должен подниматься выше. Таким образом, исполнитель сможет одинаково качественно звучать на всём протяжении смычка, не прибегая к дополнительным усилиям. При этом подъём и опускание локтя должны быть невелики. Также, при игре у конца смычка следует несколько сгибать пальцы, чтобы сохранить контакт со струной всей лентой волоса. Для того же, чтобы добиться равномерного и качественного звука, смычок не должен рыскать, точ-

ка соприкосновения его со струной не должна перемещаться выше или ниже по струне.

Согласно Наварра, если смены смычка производятся только с помощью механического движения, то для каждой смены требуется большое количество лишних физических усилий. Он предлагает производить смены смычка посредством импульса. Когда пальцы правой руки ещё доигрывают движение смычка от колодки к его концу, локоть правой руки уже идёт в противоположную сторону. Разница в физических потенциалах противоположных движений пальцев и локтя и создаёт необходимую силу для хорошей, устойчивой атаки звука, обеспечивая смену смычка на хорошем контакте ленты со струной. При смене же смычка у колодки необходимо амортизировать её с помощью с мизинца и безымянного пальца, что уберёт лишний вес колодки со струны и позволит локтю плавно поменять направление движения.

Смысл использования таких локтевых импульсов очень прост: пальцы продолжают предыдущее движение смычка с постоянной скоростью, что позволяет не менять качество звука. Локоть же даёт новое направление движения. Разница между сменами у конца и колодки состоит только в разном смысле работы пальцев, связанном с тем, что конец смычка гораздо легче колодки и наоборот. Такой механизм смены позволит добиться её незаметности, точности и непрерывности в звучании тона. Пальцы же отвечают за чувство контроля исполнителя над смычком, давая ему важную обратную связь для выбора скорости движения смычка. Кроме того, сами пальцы правой руки должны сохранять максимальную гибкость и эластичность, которые возможны только при расслабленной кисти.

Потеря исполнителем гибкости и эластичности правой руки в целом способствует невозможности плавных смен, качественного и равномерного звучания. Теряется роль пальцев правой руки как амортизаторов. Данная проблема тянет за собой очень печальные последствия, согласно Наварра. Более того, неправильная работа пальцев приводит к изменению тона на протяжении всей длины смычка. Отсюда могут появиться и проблемы с распределением смычка



в разнообразных игровых ситуациях, связанных как с кантиленой, так и с комбинированными штрихами. Данная проблема должна избегаться исполнителем со всевозможной тщательностью.

Педагогическая деятельность Наварра сыграла огромное значение в формировании современной школы игры на виолончели в Европе. Он аккумулировал в своей методике лучшие достижения предшественников, но в отличие от них Наварра смог сформулировать их в виде простых и понятных принципов, которые он передал своим студентам.

Постановка виолончелиста по Наварра должна была быть свободной, удобной и эргономичной. Он исключал любые лишние движения и необязательные элементы. Наварра выработал методические принципы практически по любой части игрового аппарата виолончелиста, что позволило ему воспитать большое число выдающихся учеников, впоследствии тоже ставших крупными педагогами.

### *Список литературы*

1. Давыдов К. Школа игры на виолончели / К. Давыдов. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1958.
2. Сапожников Р.Е. Первоначальное обучение виолончелиста / Р.Е. Сапожников. – М.: Музгиз, 1962.
3. Филенко Г.Т. Французская музыка первой половины XX века / Г.Т. Филенко. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1983.
4. Шнеерсон Г.М. Французская музыка XX века / Г.М. Шнеерсон. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Музыка, 1970.
5. Carlier E. Navarra. Brussels: Carlier (priv. print), 1983.
6. Fargas E.X. The Violoncello School of Andre Navarra. Dissertation for the degree of Ph. D. Cardiff: Cardiff University, 2008.
7. Marcinkowska B. Je commence le violoncelle. Versailles: Editions Armiane, 1994.
8. Marcinkowska B. Une rencontre avec Andre Navarra et sa methode d'enseignement du violoncelle. Versailles: Editions Armiane, 1996.

9. Milliot S. Entretiens avec Andre Navarra. Beziers: Societe de Musicologie de Languedoc, 1991.
10. Petrat N. Violoncello-Schule. Cologne: P.J. Tonger Musikverlag, 1990.
11. Welker A. Andre Navarra und die Meisterschaft des Bogens. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1998.