

«МАУДО детская школа искусств г.Кашира»

Методическая работа преподавателя по классу виолончели

Маркеловой Ирины Анатольевны

## **Вибрация как средство художественной выразительности**

### **Введение**

Виолончельное искусство за время своего исторического развития накопило богатый художественный материал. Репертуар современных виолончелистов включает произведения различных эпох и стилей: музыку старинных мастеров, венских классиков, композиторов – романтиков XIX века (русских и западноевропейских), импрессионистов и экспрессионистов рубежа двух столетий, современных композиторов – огромный мир музыкальных образов, воплощение которых требует от исполнителя совершенного владения обширным арсеналом художественно – технических средств.

Одним из важнейших приемов выразительного исполнения на струнно – смычковых инструментах является вибрато. Необходимое богатство звуковой палитры виолончелиста достигается в значительной мере благодаря тесной взаимосвязи между многообразием стоящих перед музыкантом художественных задач и разнообразной техникой вибрато. В этой взаимосвязи видится воплощение принципа исполнительской школы – единства художественного и технического развития музыканта.

Особенность вибрато заключается в том, что оно выступает как прием, наиболее ярко отражающий звуковую индивидуальность исполнителя – по специфике вибрато можно зачастую безошибочно отличить того или иного музыканта. Если смычок, образно говоря, связан с «дыханием» исполнителя, то вибрато представляет его «душу». Следует поэтому учесть, что индивидуальная характерность вибрато иногда может иметь и негативную сторону, создавая определенные трудности для музыканта в выявлении стиля произведения.

Ясное представление о факторах, влияющих на характер вибрато, и практическое владение различными его типами дают возможность исполнителю подбирать в соответствии с художественными задачами необходимые тембровые краски. Важнейшие из этих факторов: частота и амплитуда вращательных колебаний и форма движения руки, в дальнейшем будут рассмотрены более подробно.

Безусловно, вибрато, как и другие исполнительские приемы, совершенствуется, развивается по мере формирования художественной личности музыканта.

Вместе с тем результативность этого процесса во многом зависит от направления поиска, которое определяется первоначальными установками и основам, заложенными при формировании исполнительского навыка. Очевидна в связи с этим значительная роль

педагога, который призван в учебно – воспитательной работе решать всегда актуальные проблемы органичного сочетания художественного и технического развития ученика, связи методических положений с достижениями современной исполнительской практики.

### **Анатомо-физиологические основы виолончельной вибрации в связи с ее механикой и акустикой.**

Во время вибрато колебательные движения рук вызывают изменения всех трех характеристик звука - высоты, громкости и тембра. Основное изменение, конечно, вибрато высоты. Это периодически чередующееся минимальное укорочение-удлинение отрезка звучащей струны и связанное с этим известное изменение высоты звука.

Мы не можем себе представить осуществление вибрационного колебания руки без определенной «базы» работы тех частных антагонистических групп мускулатуры, которые непосредственно вовлекаются в процесс вибрирования. Мы наблюдаем следующие три основные формы вибрации в условиях игры на виолончели:

1 «Плечевая» или «локтевая» вибрация. Представляет собой небольшие по размаху (амплитуде) движения в локтевом суставе. Мускулатура, управляющая этими движениями, расположена в области плечевой части руки. Движения наблюдаются не только в одном локтевом суставе, хотя здесь они являются основными и руководящими всем процессом вибрации. Мы, несомненно, наблюдаем движение и в других суставах, например в пальцевых, но здесь уже в характере пассивного движения, без активного участия управляющих движениями этих суставов мышц. Локтевая вибрация в виолончельной технике используется в средних регистрах и в позициях ставки.

2. «Вращательная» вибрация. Главную роль играет вращательное движение предплечья (вращения лучевой кости вокруг локтевой). Такой вид вибрации используется в низких позициях. Встречаются виолончелисты, у которых данная форма вибрации отсутствует. В таких случаях имеет место вовлечение в вибрационное движение самой плечевой кости в большей мере. Движение в локтевом суставе, благодаря положению руки виолончелиста в низких позициях невозможно. Поэтому в этих случаях имеет место вращательное движение самой плечевой кости. Эту разновидность вибрации Струве называет в отличие от рассмотренной выше, которую он обозначает вибрацией.

На ставке вращательно-предплечевая форма вибрации становится невозможной, благодаря тому, что рука в ее целом не может сохранить тех же соотношений в расположении относительно направления струн и грифа как в первых позициях. В первых позициях предплечье располагается более или менее перпендикулярно к направлению струн, что создает благоприятные для вращательно-предплечевой вибрации условия. Обычно же, по приведенным выше причинам, вибрация виолончелиста на ставке принимает уже знакомую нам форму локтевой вибрации.

Локтевая и вращательная формы вибрации не являются строго отграниченными друг от друга. Они, чем выше движется рука играющего по грифу, как бы переливаются одна в другую, создавая целый ряд промежуточных форм. Индивидуальность руки и суставов и здесь играет крупную роль. Вращательная форма вибрации у многих виолончелистов даже в первых позициях мало характерна и быстро переходит в локтевую вибрацию. У других,

наоборот, выражена крайне характерно и лишь на ставке уступает место локтевой. Помимо этого в доставочном регистре наблюдается известная зависимость между вибрированием на том или ином пальце и формой вибрационного колебания. Вибрация вращательного характера сочетается скорее с первым-вторым пальцем, локтевая же форма-с четвертым.

В физиологическом смысле вибрация двойных нот не полностью совпадает с обычным актом вибрирования на одном пальце. Мы наблюдаем несомненное увеличение пассивных выравнительных движений в пальцевых суставах. В некоторых случаях имеет место даже изменение вибрационной формы. Так, в средних регистрах грифа, где обычно наблюдается перевес в сторону вращательно - предплечевой вибрации, происходит некоторый переход в форму локтевую при выраженных движениях в пальцевых суставах (так же и в аккордах). Это побуждает некоторых говорить о «пальцевой вибрации». Последний термин, впрочем, мало уместен. Очаг движения не в этих суставах. При вибрации двойных нот на 1 -2 пальцах (в четвертой позиции) мы наблюдаем вращательную форму, а при вибрации на 1-4 пальцах наблюдается переход в сторону локтевой вибрации. Опускаясь ниже по грифу, до половинной позиции, вращательная вибрация заменяется при вибрировании двойных нот вращательным движением плечевой кости (вращательно - плечевая вибрация).

Внимательное наблюдение за вибрирующей рукой виолончелиста показывает, что многие при вибрировании на 4-м пальце, не снимают с грифа 3-й палец, в результате чего получается определенное вибрирование на двух пальцах (при этом конечно на одной струне, не в характере исполнения двойных нот). Это обстоятельство не может нарушить основоположение вибрации. Данные случаи могут трактоваться как помощь, сравнительно малоустойчивому, четвертому пальцу.

Четвертый палец, особенно при вибрировании, далеко не всегда становится «округленно» на гриф, аналогично остальным пальцам. Он чаще ложится более плашмя, чем остальные, что диктуется следующими обстоятельствами: сравнительной природной короткостью четвертого пальца по отношению к остальным, необходимостью располагать все пальцы вдоль одной строгой линии (струне) и обычно небольшой подушкой четвертого пальца (что побуждает многих класть его плашмя). Особенно это складывается на таком пальце, который короче нормального (не достигает последнего фалангового сустава третьего пальца).

В зависимости от частоты выполнения колебательного движения вибрацию можно поделить на несколько форм:

1) Небольшая по объему, амплитуде мелкая и частая «дрожашая» вибрация, при которой имеет место сильное мускульное напряжение, что утомляет руку и, благодаря известной судорожности, часто отрицательно влияет на переход из позиции в позицию.

Она приемлема лишь при временном употреблении как звуковой штрих, оттенок и не может служить постоянным спутником лирических и певучих музыкальных фраз. Она часто сопровождается цепким вбиванием пальца в гриф и вызывает во внимательном наблюдателе чувства неестественности, связанности и напряженности.

Один из минусов, чисто художественных, данной формы вибрации состоит в том, что при пользовании ею невозможно изменить частоту колебания руки, ни в сторону увеличения, ни в сторону уменьшения количества колебаний в пределах одной единицы времени.

Таким образом, мы лишаемся огромных возможностей в смысле владения звуковыми красками. Нарушается одна из «психофизиологических» основ вибрации: «Вибрация должна быть вполне подчинена воле, возникая и прекращаясь, ускоряясь и замедляясь по желанию играющего», - утверждал Лесман. При такой «дрожащей» вибрации часто наблюдается ее прерывание, что отражается на цельности звукового рисунка, прерывая певучесть звука.

Чаще такой вид вибрации используется как художественный эффект, как «вибрационный акцент» и т. д., применение его всецело связано с характером произведения и трактовкой исполнения.

2) Несколько более широкая, спокойная вибрация, являющаяся как бы «базой» колебательного движения руки, исходя, из которой возможна некоторые изменения темпа, в зависимости от желания играющего.

Нельзя не согласиться с мнением Ауэра, который устами своего ученика Лесмана говорит, что вибрация не должна быть однообразной: она должна иметь свои нюансы, то, ускоряясь (при подъемах настроения), то, затихая (в более спокойных местах).

Из всего этого следует, что вибрационное колебание должно в своей основе иметь характер свободного непринужденного колебательного движения. Лишь при этом создадутся условия для произвольного или непроизвольного изменения темпа (частоты) вибрации. Более широкая и спокойная вибрация создает эти условия, потому что она связана с меньшим мышечным напряжением чем «дрожащая» вибрация.

Конечно, нужно следить за тем, что бы вибрация не была чересчур медленна и сами колебания слишком широкими. В этом случае замечает «тон получает плаксивую звуковую окраску и при этом может страдать интонация».

Очевидно, что извечный спор о том, какой должна быть вибрация: медленной или быстрой, не имеет смысла, ибо оба вида хороши, если они соответствуют задуманной композитором выразительности.

Вибрационный процесс самый тонкий, самый чувствительный в нашей игре. На него в первую очередь влияют происходящие в организме явления: эмоциональный подъем, убыстряя темп вибрации, утомление, тормозя темп вибрации и увеличивая, амплитуду вибрационного колебания.

Здесь, безусловно, играет роль непрерывная работа одной и той же группы мышц и, в большинстве случаев, одного и того же сустава. Особенно в лирических пьесах, где вибрация часто почти непрерывно быстрее приводит к утомлению мускулатуры, чем при других навыках игры левой рукой, когда работа мышц антагонистов подвергается большим видоизменениям, что касается смены работающих групп мышц, в процессе игры.

Избежать утомления мускулатуры можно, для этого следует пользоваться, попеременно, различными формами вибрации в одном и том же регистре грифа: в первых позициях, видом и вибрацией, в четвертой позиции, и локтевой вибрацией. Смена вибрационной формы происходит каждые 30-45се. Переход в процессе работы с одного вида вибрации на другой, может иметь полезное значение, профессиональные работники производят его

инстинктивно, делая этими переходами с одних мышц на другие свою работу более продолжительной.

устанавливает несомненную связь между частотой колебаний и усилением звука от  $p$  к  $f$ . Forte - вибрация более широкая и интенсивная.

Не следует забывать, что, преследуя тот или иной звуковой оттенок, исполнитель может нарушать это общее правило, учащая вибрацию при  $p$  и уменьшая колебания при  $f$ , стремясь создать холодный, бледный, но одновременно и сильный звук.

Амплитуда и темп вибрации зависит также и от высоты звука. Чем выше звук, тем меньше амплитуда вибрации и быстрее ее темп и наоборот, чем ниже нота, тем расстояние между полутонами больше и поэтому амплитуда вибрации шире, а темп медленнее. Если мы, например, в высоких регистрах грифа будем применять медленный темп вибрации, при большой амплитуде, то получится впечатление определенного качания звука. Наоборот быстрая вибрация при небольшой амплитуде в низких регистрах будет слабо слышна.

Считается, что вибрация может воздействовать на силу звука в смысле усиления последнего. Усиливающее действие звука действием вибрации, основывается на звуковой тождественности вибрации с акустическими дрожаниями. Последние производят на орган слуха прерывистое раздражение, вследствие чего слуховое ощущение является более интенсивным, чем при ровном звуке, т. е. сплошном, а не прерывистом раздражении. Иными словами, изменение звука, являющееся следствием вибрационного колебания левой руки, воспринимается нашим органом слуха как усиление; количественное увеличение звука. Абсолютного увеличения звука здесь нет.

Углубляясь в изучение вибрации, мы сталкиваемся с интересным вопросом: каково влияние вибрационного колебания руки на исходный, звук той или иной высоты, имеет ли место, периодически чередующееся повышение-понижение исходного звука, либо только повышение его и следующее за этим возвращение к исходному звуку.

Шпор писал о том, что вибрация «состоит из качаний или колебаний взятого звука, который периодически выступает то немного выше, то немного ниже за пределы чистой интонации...». Мысль об одинаковом повышении-понижении исходного звука приводит к сравнению колебательного движения руки с движением маятника.

Что же ярче воспринимается слухом, эти крайние отклонения, или сам исходный звук? Что слышит музыкант, когда утверждает, что слышит тон определенной высоты? Т. е. вибрация не следует хаотически, а ритмически организована, можно полагать, что музыкант слышит некую среднюю величину.

### **Методика развития вибрации у учащегося.**

Ю. И. Янкелевич говорил, что «вибрация - это тонкая вещь» и думать о ней следует уже с самого начала обучения: «В педагогическом процессе необходимо обеспечить предпосылки для возникновения свободной вибрации тогда, когда о ней еще речи нет. Достижение некоторой художественной зрелости стимулирует у ученика желание «извлечь звук другого тембра», возникает потребность в вибрации, которая должна

встретить свободную, не зажатую руку, готовую повиноваться возникающим художественным импульсам.(9.С.211)

В среде музыкантов часто бытует мнение, что научить вибрации нельзя, что вибрация - особенность исключительно «врожденная», что она является «сама собой», ошастливив своим появлением в некий день изучающего инструмент.

Как ни наивны, могут показаться эти мнения, они тем не менее не лишены здравого смысла, хотя на первый взгляд ему и противоречат. Почему можно «научить» левую руку разным движениям по грифу и струнам, правой руке преподать ряд сложных и трудных форм самых различных движений, а научить вибрации, т. е. то же одной из своеобразных форм движения левой руки во время игры, нельзя?

Мы рассматриваем вибрацию, с точки зрения двигательных отправлений организма, как определенный мышечный навык, который по своей физиологической сущности не может принципиально различаться от любого другого навыка.

По мнению Янкелевича, специфика вибрато диктует особый подход к первоначальным этапам формирования навыка, создание всех условий - и двигательных, и художественно-целевых, при которых вибрация возникает естественно, без принуждения, как бы сама по себе. Педагог должен предвидеть сложности, которые будут стоять перед левой рукой, состояние этой руки, постановку пальцев и т.д. если рука не напряжена, руки эластичны, то препятствий для возникновения вибрации не будет - ведь это в определенной мере автоматизированный, естественный процесс. Когда ученик хочет подражать педагогу или другим ученикам, у которых есть навык вибрато, то если у него нет торможения, рука сама выполнит вибрацию и специальных упражнений для этого не надо применять. Но это происходит достаточно редко.

Проблема развития начальных навыков игры с применением вибрации, обычно возникает на третьем году обучения, после того как ученик в достаточной степени овладевает приемами игры в пределах первых позиций и когда уже невозможно не перейти к работе над кантиленой. Преждевременное применение вибрации, крайне отрицательно влияет на интонацию. Однако оттягивать слишком долго с изучением этих приемов так же нельзя. Если учащийся психологически и практически подготовлен к работе над кантиленой, важнейшим компонентом которой является вибрация. Стремясь к певучести, многие ученики самостоятельно начинают вибрировать, подражая взрослым музыкантам, при этом может быть усвоен неправильный навык, избавиться от которого будет очень трудно, поэтому необходимо своевременно и правильно развивать навык игры с вибрацией.

В условиях игры на виолончели вращательно-предплечевая вибрация используется в низких регистрах, особенно половинная позиция на втором и первом пальцах. И локтевая вибрация, свойственная более высоким регистрам и позициям ставки. Между обеими формами ряд переходных форм, распределение и последовательность которых весьма индивидуальны. Во многих случаях присутствует определенное вращательное движение плечевой кости (вращательно-плечевая вибрация).

Существует несколько методик освоения этого сложного навыка. Одни педагоги считают что начинать вибрировать нужно в первых позициях, вырабатывая вращательно - предплечевую форму вибрации. Другие считают более удобным начинать вибрировать в четвертой позиции. Сторонником последнего способа был Струве.

Начинать изучение вибрации нужно из некоей средней формы колебательного движения руки, в которой оба вида, присущих виолончельной вибрации, смешивались бы один с другим в более или менее равной пропорции, что обычно соответствует 4-й позиции. В 4-й позиции у большинства виолончелистов весьма характерно сказывается наличие на первом-втором пальцах вращательно-предплечевой формы, в то время как, например, на четвертом пальце превалирует локтевая вибрация.

Смешение обеих форм в 4-й позиции и постепенность перехода от наличия явно локтевой формы на 4-м пальце к смешанной или часто вращательной на 1-м и 2-м пальце — лишь дополняется соображением, что данное положение руки виолончелиста наиболее естественное и устойчивое, благодаря имеющемуся определенному упору большого пальца. Особенно легко «ставится» вибрация в данной позиции, если она выливается в форму почти чисто локтевую на всех пальцах. Поэтому мысль развивать вибрацию, исходя из 4-й позиции и начиная с 4-го пальца, а затем воспитывать ее в более низких регистрах грифа, дает несомненные прерогативы при фактическом подходе к вибрации. Вибрация, обычно удаваясь играющему легче в 4-й позиции по приведенным выше соображениям, нормально развивается, переходя постепенно в более низкие и для большинства учащихся более трудные для вибрации регистры. Это затруднение в колебательном вибрационном движении руки чаще всего наблюдается в первой и половинной позициях, что связано с наличием чисто вращательной формы вибрации.

В большинстве случаев рука «вибрирует» на одном пальце. Это обстоятельство указывает на то, что приступить к усвоению вибрационного движения руки струнник может лишь после того, как освоился с грифом инструмента и приобрел достаточную устойчивость руки на грифе и связанную с этим чистоту интонации. Расположение руки, покоящейся лишь на одном пальце (следствие принципа поднимания пальцев), хотя и понимается нами в смысле основного принципа, но не рекомендуется при начальных стадиях изучения инструмента.

Вибрация становится достаточно устойчивой в результате работы над ней в течение месяца-двух, в зависимости от подготовленности учащегося. Этот период можно поделить на три этапа. Если вибрацию рассматривать как определенный мышечный навык, то этапы обучения должны строиться по принципу овладения любым другим навыком. По системе В.И.Петрушина, процесс формирования навыка состоит из следующих этапов:

Подчинение частных задач более крупным.

Устраняются лишние движения.

Появляется необходимая координация между руками.

Зрительный контроль за выполнением движения сменяется мускульным.

Вырабатываются специфические сенсорные синтезы, которые позволяют оценивать и координировать работу различных анализаторов.

Внимание высвобождается от контроля за способами деятельности и переносится на получаемые результаты.

Подготовка последующего действия начинается непосредственно в момент исполнения предшествующего.

Первый, или подготовительный этап обычно длится 8-12 дней. Первые упражнения в процессе изучения вибрации можно обозначить, как умение стоять на одном пальце (при наименьшем напряжении мускулатуры и не утомляемости последней). В этот период только зарождаются необходимые представления, двигательные ощущения и внешние формы сложных колебательных движений руки. Упражнения на первом этапе работы применяются беззвучные - для одной левой руки. С тем чтобы всецело сосредоточить внимание учащегося на анализе сложных колебательных движений руки и усвоении их. Педагогу необходимо следить, чтобы ученик с самого начала не закреплял каких-либо неправильных движений. Эти трудные для внимания беззвучные упражнения требуют терпеливой работы, но длительно продолжаться они не могут, поскольку ученик не имеет возможности контролировать звуковой результат своих движений.

В первых упражнениях намеренно применяются широкие замедленные движения с короткими последующими остановками, что напоминает колебательные движения маятника стенных часов. В дальнейшем эти движения будут выполняться без остановок и с меньшим размахом.

Нажим пальца на струну в первых упражнениях значительно ослаблен. Струна нажимается лишь настолько, чтобы рука могла удержаться на месте. При таком слабом нажиме струны рука наиболее свободна, и это облегчает ученику выполнение колебательных движений. Большой палец легко, но достаточно плотно прилегает к шейке инструмента так, чтобы не соскальзывать с занимаемого места во время полувращательных движений руки. Упражнения выполняются сначала на одной из средних струн (в 4-й позиции). По мере закрепления навыка рука постепенно перемещается в сторону первой позиции. Целесообразнее всего начать упражнения вторым пальцем - наиболее сильным и занимающим среднее положение по отношению к другим пальцам. Когда ученик почувствует требуемые движения и научится их выполнять, удерживая свободную руку на весу, можно перейти к упражнениям третьим и первым пальцами. Четвертый палец целесообразно применить только после того, как вибрационные колебания руки закрепятся в достаточной мере в упражнениях другими пальцами.

Основная задача педагога на первом этапе следить за состоянием мышц вибрируемой руки, они должны быть достаточно расслаблены, не напряжены. Так как при возникновении трудной задачи в процесс вмешивается свойство психики, побуждающее учащегося напрягать мышцы. Если это вовремя не проконтролировать, в дальнейшем это будет сложнее исправить. Впоследствии может развиваться так называемая «судорожная» вибрация.

В первых упражнениях педагог может оказывать ученику физическую помощь, поправляя положение руки и содействуя правильному выполнению сложных движений, что особенно необходимо, если ученик серьезно затрудняется выполнять движение или согласовать действия той и другой руки. Эта помощь должна быть только временной, ибо важнее добиваться стремления учащегося самостоятельно найти удобное для себя положение руки и выполнять требуемые движения.



Второй этап. Когда требуемые движения руки становятся более или менее определенными, нужно перейти к работе над озвученными упражнениями, применяя при этом простейший способ извлечения звука - pizzicato, а по мере закрепления навыка - arco. В этот период вибрация постепенно закрепляется и может быть применено эпизодически на отдельных выдержанных нотах.

Включение правой руки, даже при pizzicato, заметно усложняет задачу ученика в виду необходимости координировать различные по характеру движения обеих рук. При этом особенно необходимо оказывать ученику физическую помощь, рекомендуя ему в то же время уверенно и внимательно выполнять упражнение:

На протяжении каждой половинной ноты, энергично взятой pizzicato, осуществляется два полных колебательных движения в результате получается «плывущий» звук, поскольку колебания левой руки продолжаются после того как произведен щипок струны. Но с этим приходится мириться, пока движения не станут вполне ритмичными, равномерными и плавными.

Такие малоинтересные упражнения не должны слишком долго продолжаться, и, когда движения становятся вполне упорядоченными, следует перейти к игре смычком, что значительно усложняет задачу координации действий рук. Здесь учащемуся должна помочь моторная (мышечная) память. А координационные способности, безусловно, развиваемы, и скорость и степень их развития во многом зависит от целенаправленных педагогических усилий, а также усилий самого обучающегося.

Так же на этом этапе работы из-за сложности координирования возникает зажатие и в правой руке, в то время как особую значимость приобретает плавность ведения смычка со стороны правой руки. Борясь с «совместными движениями» стремясь затормозить импульсы, возникающие в мускулатуре правой руки, учащийся нередко непроизвольно усиливает давление на смычок, что в последствии у него закрепляется при вибрировании. Эту отрицательную привычку следует ликвидировать.

Но если на предыдущем этапе упражнения выполнялись внимательно и последовательно, то у большинства учащихся переход к игре смычком обычно не вызывает особых затруднений, только у некоторых учеников вначале возникают «перебои» в колебаниях левой руки: они становятся неравномерными, непластичными, и звук часто прерывается.

Третий этап работы характеризуется тем, что сложные двигательные навыки все более закрепляются и вибрация внедряется в практику художественного исполнения юного музыканта в качестве выразительного неотъемлемого средства.

Для упражнений можно использовать двухоктавные гаммы, исполняя их половинными и целыми нотами, а в дальнейшем применять так же legato (по две и четыре ноты). На первых порах берется нетрудная гамма, например соль мажор. Разумеется, для развития вибрации - важнейшего компонента канителены - одних только отвлеченных упражнений не достаточно. Поэтому наряду с упражнениями необходимо начать применение его в художественном репертуаре, в первую очередь - легких, ранее изученных пьесах. Следует

всегда помнить, что методика развития вибрации как одной из двигательных функций организма не должна осуществляться на практике абстрагировано от художественно - музыкального материала. Ведь вибрация одно из средств музыкальной выразительности. Именно стремление к выразительности должно стимулировать у ученика возникновение вибрации.

Имеется множество несложных пьес кантителенного характера, которые можно использовать, например «Песня» Бетховена, «Романс» Шумана, «Полевая песня» Мясковского, а так же некоторые произведения крупной формы, доступные для учащихся на третьем году обучения, например соната ми минор Ромберга. Где встречаются протяженные ноты в сочетании с более короткими.

Это дает возможность применять вибрацию на более длинных нотах и прекращать на коротких. Такие перерывы в движении крайне важны, так как длительное применение вибрации утомляет начинающих учеников. Поэтому нужно предоставлять руке отдых.

Работа над вибрацией требует и от педагога и от ученика огромного внимания, т. к. речь идет об очень сложном навыке, т.к. кроме выработки правильных движений нужен еще постоянный слуховой контроль, от которого зависит во многом достижение выразительности игры. Ученик должен правильно представлять себе характер певучего, выразительного звука. Поэтому, приступая к развитию навыков вибрации, педагог должен добиться у ученика правильного представления о художественном звучании. Эта задача, конечно, связана с общим воспитанием культуры музыкального слуха и со всей подготовкой музыканта-художника. Торопиться здесь не в коем случае нельзя, нужна постепенность в достижении конечной цели.

По мере дальнейшей работы над кантителенными пьесами вибрация все более совершенствуется и приобретает выразительные различные качества. Но еще долго педагогу необходимо следить за тем, чтобы ученик осмысленно работал над этим приемом и правильно использовал его в качестве важного выразительного средства, не допуская применения антихудожественного «судорожного» или «разболтанного» вибрато. Если же по каким-то причинам ученик усвоил неправильные приемы, то потребуются длительный период «лечения» этого неприятного недуга. Известно, что неправильно развитая форма вибрации оказывает разрушающее действие на интонацию и отрицательно влияет на все развитие исполнительской техники ученика.

Для избавления от неправильно развитой вибрации, прежде всего, нужно на время вовсе прекратить ее применение, выяснить, в чем же причина появления замеченных недостатков.

Известно, что большинство педагогов следуют принципу подражания. «Показать» принцип например штриха *detache* сравнительно не трудно. Учащийся легко, при помощи зрительного впечатления, понимает суть данного движения, а поняв его, правильно воспроизводит и совершенствует. Вибрация, как движение, во-первых, несоразмерно более тонкое, во-вторых, весьма мало показательное по своему внешнему проявлению, что касается сути работы суставов и мышц, что часто не схватывается учеником таким зрительным путем. И тогда усвоение ее уже связано со случаем, «наитием», которое обычно рано или поздно наступает, но после стольких лишних исканий и трудов. Но случается, к счастью редко, что струнник, не нападая на такой «секрет», и приходит к

грустному заключению, что у него «нет вибрации» и мирится со своим мертвым и пустым звуком.

Не следует забывать, что далеко не все ученики нуждаются в детальном методе развития вибрационного колебания руки. Педагог, строго учитывая индивидуальные особенности ученика, должен, в связи с ними, строить и свой подход к развитию вибрации у того или иного играющего и выбирать наиболее рациональные и необходимые для последнего упражнения.

Ограничивать вышеописанную функцию, а вместе с тем и методику развития вибрации, конечно, невозможно. Подобное ограничение области исследования вибрации имеет место в работах некоторых авторов, которые с полным правом могут быть квалифицированы как чисто механические исследования.

### **Заключение**

Вибрато – замечательное свойство звука, которое оживляет его и помогает эмоциональному восприятию музыки. О воздействии вибрато на аудиторию говорит музыкальный критик А. Углов: «Если у смычкового инструмента «отнять» эту особенность, то он лишится главной прелести, омертвеет... Только в вибрации смычковый инструмент имеет свое «цветение», в ней заключена главная сила воздействия на слушателя, именно она обладает способностью потрясти и покорить аудиторию».

Но в то же время, вибрация, которая является лишь средством в руках исполнителя, не может быть понята как самоцель и применяться, не подчиняясь основной задаче раскрыть содержание музыкального произведения. Если же исполнитель свое мастерство владения звуком поставит на службу передаче идейно – художественного содержания произведения, он овладеет аудиторией, так как будет говорить с ней о больших мыслях и чувствах, вложенных автором в сочинение.(2.С.7)

### **Список литературы**

1. «Актуальные вопросы струнно – смычковой педагогики» Межвузовский сборник трудов вып.5 Новосибирск 1987г.
2. Агарков О. М. «Вибрато в игре на скрипке» Музгиз 1956г.
3. Беккер Х. «Техника и искусство игры на виолончели»
4. Броун
5. Ефременко Н. Б. «О тайне Паганини» ПАН Москва 1997г.
6. Сапожников Р. «Обучение начинающего виолончелиста»
7. Струве Б. А. «Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах» Музгиз Ленинград 1933г.
8. Федорович Е. Н. «Музыкальная психология» Екатеринбург
9. Янкелевич Ю. И. «Педагогическое наследие» изд.2 Москва 1993г.