

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного
образования

Детская музыкальная школа № 3

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА

«Проблема преемственности в обучении альтиста»

Выполнила:

Сотникова Татьяна Валерьевна ,преподаватель

г. Сургут, 2025

План:

1. Введение

2. Глава I. Формирование альтиста в ДМШ и музыкальном училище.

§1. Проблема начального обучения альтиста.

§2. Инструментарий.

§3. Основные недостатки начинающих альтистов.

3. Глава II. Формирование двигательного аппарата альтиста.

§2.1 Общая постановка.

§2.2 Постановка левой и правой рук.

§2.3 Работа над звукоизвлечением, штрихами, динамикой.

4. Заключение.

5. Список используемой литературы.

Введение

Исследование богатейших художественных возможностей, своеобразия альты как сольного и ансамблево-оркестрового инструмента в последнее время все чаще привлекает внимание исполнителей и педагогов. Наряду с осмыслением путей становления альтового искусства¹, появляются работы, закладывающие теоретические основы исполнительства на альте как особой ветви теории смычкового искусства. В этой связи становится все более актуальной разработка специфических особенностей методики профессионального воспитания альтиста. Разумеется, подобно методикам обучения игре на других музыкальных инструментах, центральное место в ней должен занимать раздел, посвященный начальному периоду обучения.

Этот этап формирования альтиста в корне отличается от первоначальной стадии обучения на любом другом музыкальном инструменте. Отличие, как известно, состоит в том, что базовые исполнительские навыки, основы альтовой техники закладываются в ходе обучения игре на скрипке; причем скрипичный этап воспитания альтиста не имеет четко установленных временных границ. И хотя программа детской музыкальной школы предусматривает перевод некоторых учащихся – скрипачей в класс альты, однако практически это обычно осуществляется гораздо позже – на стыках звеньев профессионального образования (школа – училище или училище – вуз).

Трудности перевоспитания сформированных навыков игры на скрипке сообразно их альтовой специфике усугубляются несколькими обстоятельствами. Главное среди них – тот реальный факт, что на альт часто переводятся недостаточно профессионально обученные скрипачи, страдающие подчас серьезными недостатками в постановке рук, отсутствием двигательной свободы, плохой координацией игровых приемов со слуховой сферой и т.д.

¹ Понятовский С. История альтового искусства. М., 1984; Стоклицкая Е. В. Борисовский – педагог. М., 1984; Юзefович В. В. Борисовский – основатель советской альтовой школы. М., 1977; и др.

Поэтому актуальная для музыкального образования в целом проблема *преемственности в обучении музыканта – исполнителя (инструменталиста)*² по-особому выглядит в альтовом классе школы, училища, вуза. Здесь педагог сталкивается не только с задачей определенной перестройки скрипичных навыков сообразно требованиям альтового исполнительства, но и с необходимостью обеспечить сохранность и перспективное развитие тех базовых элементов мастерства, которые являются общими для скрипачей и альтистов. В этом плане нередко возникает потребность борьбы с так называемой «негативной» преемственностью, то есть задача искоренения «пороков» скрипичного обучения. Следовательно, преемственность в обучении исполнителя между классами скрипки и альта можно считать одной из центральных проблем альтовой методики.

Согласно современным взглядам, исполнительское мастерство музыканта представляет собой явление весьма широкое – многосоставное и целостное, включающее не только моторно-двигательные компоненты, но и специально сформированные умения и навыки, относящиеся к функционированию интонационного слуха, ритмической стороне, управлению темброво-динамическими и артикуляционными характеристиками звучания и, говоря шире, к музыкально-исполнительскому мышлению в целом. Следовательно, и игровой аппарат музыканта – исполнителя как техническая база его творческого мастерства представляет собой широкий комплекс разнородных элементов. Поэтому работа над исполнительским аппаратом альтиста отнюдь не сводится к исправлению дефектов скрипичной постановки и приспособлению к альту как к новому инструменту, а должна проходить на гораздо более широкой основе. Такой расширенный подход к формированию основ исполнительского аппарата альтиста нужно органично сочетать с глубоким овладением художественными особенностями альтового исполнительства. Иными словами, и в переходном периоде обучения альтиста не должен быть упущен основополагающий музыкально – дидактический принцип единства художественного и технического развития исполнителя при ведущей роли художественного начала.

² Малинковская А. Принцип построения «моделей специалиста» в современном музыкальном образовании. – В кн.: Проблемы комплексного творческого воспитания музыканта – исполнителя (школа – училище – вуз). Новосибирск, 1984, с. 6 – 12; Берляничик М. Воспитание музыканта – исполнителя: проблема преемственности (там же, с. 13 – 21)

В самом общем плане это означает выявление и целенаправленное воспитание потенциальной склонности учащегося к альтовой специфике мелодического интонирования. Речь идет о том, что формирование альтовой техники нужно как можно теснее связывать с постижением особых выразительных возможностей альты, выявлением широкой палитры тембральных красок, связанных с богатством отражаемых образов и т. д.

Поэтому учебную деятельность начинающего альтиста в переходный период нужно всячески стимулировать путем создания соответствующих мотиваций и психологических установок, тесно связанных с приобретением разнообразных познаний в области альтового искусства. Недаром создатель советской альтовой школы профессор В. В. Борисовский подчеркивал, что «для изучающих альт как сольный инструмент совершенно необходимо хорошо знать историю его возникновения, развития исполнительского мастерства на нем и его литературу»³. Важное значение имеет также воспитание с самого начала творческого отношения к овладению основами искусства игры на альте. Словом, для обеспечения необходимой преемственности нужен разносторонний, комплексный подход к данному сложному процессу, в котором взаимообусловлены и тесно взаимодействуют многие, подчас различные факторы.

³ Цит. по кн.: Стоклицкая Е. В. Борисовский – педагог, с. 10

Глава I. Формирование альтиста в ДМШ и музыкальном училище.

§1. Проблема начального обучения альтиста

Большинство учащихся – альтистов проходят два этапа обучения – сначала на скрипке, а затем на альте, как правило, меняя, при этом педагога. Несмотря на многолетнюю борьбу и старания ведущих педагогов – альтистов, в класс альта по сей день, большей частью попадают слабые ученики – скрипачи, не справляющиеся с учебной программой, малоспособные к музыке или плохо развитые музыкально, слабо подвинутые технически, с дефектами постановки рук, нетрудолюбивые и т.п. Многие из них не обладают специфическими альтовыми данными: крупным ростом и размером рук, достаточной силой, длинной пальцев (особенно мизинца) и их «растяжкой», широкой кистью и т. п. Словом, у них нет полного комплекса профессиональных данных для игры на альте.

В результате этой порочной традиции педагоги - альтисты часто попадают в затруднительное положение: они не знают, с чего начать формирование юного альтиста – то ли с исправления скверной постановки рук и устранения зажатости мышц игрового аппарата, то ли с наверстывания упущенного времени и ускоренного, «скороспелого» музыкального развития учащегося (порой пополнения его элементарной грамотности). Словом, педагогу – альтисту, приходится исправлять ошибки (или недостатки) предыдущего педагога – скрипача, терять на этом много времени, что ведет в результате к отставанию учащегося по программе класса. Отсюда и снижение требований к классу альта, «немощная» по сравнению со скрипичной программа для учащихся, и в результате – плохой и посредственный специалист (исполнитель, педагог), который в дальнейшем лишь укоренят снисходительный взгляд на альт как на самостоятельный инструмент.

Исходя из вышесказанного, формирование класса альта желательно осуществлять в ДМШ и музыкальных училищах совместными усилиями педагогов – альтистов и скрипачей. Хороший деловой, профессиональный и человеческий

контакт, взаимный интерес к работе, к тому, что происходит в классах коллег, помогает избежать многих трудностей, ошибок, недоразумений, а главное – осуществить определенную преемственность в развитии юного музыканта. Ученики приходят в класс альты по разным причинам, но очень важно, чтобы этот поворотный момент в судьбе учащегося был проведен с педагогической мудростью и тактом. Перевод в класс альты ни в коем случае не должен рассматриваться как какое – то наказание. Дети не должны ощущать некую свою «ущербность» в глазах окружающих.

Вследствие неумного насильственного перевода всегда рождается отпор, активное сопротивление учащегося. Поэтому очень важно психологически готовить юного скрипача к переводу на альт в течение определенного времени. Совместные прослушивания выступлений учащихся на отделе должны вылиться в заинтересованное обсуждение педагогами их дальнейшей «инструментальной» судьбы, тщательном взвешивании всех «за» и «против» перевода на альт.

В настоящее время в резерве педагогов имеется немало средств, чтобы заинтересовать юного музыканта исполнительством на альте. В беседах полезно рассказать о том, что на альте превосходно играли выдающиеся скрипачи, как Н. Паганини, А. Ролла, Г. Эрнст, К. Липиньский, А. Вьетан, Л. Ауэр, Д. Ойстрах и др. Многие из них писали музыку для альты. В. А. Моцарт, М. Глинка любили играть на альте.

С открытием Петербургской консерватории первым профессором альтового класса становится И. Вейкман (1825 – 1895). Сольные концерты другого русского альтиста – В. Бакалейникова (1884 – 1953) всегда проходили с большим успехом.

Большой вклад в развитие альтового исполнительства внесли английский альтист Л. Тертис, немецкий композитор П. Хиндемит (1895 – 1963), которые выступали как солисты и способствовали утверждению альты как сольного инструмента.

Основоположником советской альтовой школы был выдающийся альтист, народный артист РСФСР, профессор Московской консерватории В. В. Борисовский (1900 – 1972). Его плодотворная деятельность как исполнителя-солиста и участника квартета имени Бетховена, как педагога, автора многочисленных обработок для

альта способствовала развитию популярности инструмента, признания у широкой публики.

Советская альтовая школа завоевала международное признание. Многие советские альтисты стали лауреатами всесоюзных и международных конкурсов. Это Г. Матросова, Ф. Дружинин, М. Толпыго, Ю. Крамаров и т. д. Невозможно не обратить внимание на творчество нашего выдающегося современника Ю. Башмета, лауреата международных конкурсов, профессора Московской консерватории, уверовавшего в силу своего инструмента и сумевшего доказать, что альт может держать аудиторию весь вечер не хуже скрипки или виолончели. Благодаря Ю. Башмету альт поднялся на новую исполнительскую ступень. Великолепное сочетание красивого природного альтового звучания, технической свободы, убедительности интерпретации – все это говорит о гармоничности и цельности музыкальной натуры Ю. Башмета. Необходимо познакомить учащихся с образцами лучших исполнителей альтового репертуара – аудио - видеозаписями выдающихся российских и зарубежных альтистов.

Полезно рассказать ученику о том, что интерес к альту как самостоятельному инструменту с характерным неповторимым тембром вызвал к жизни многие произведения таких выдающихся композиторов, как Паганини и Берлиоз, Хиндемит и Шостакович. Рассказывая о значении инструмента, важно подчеркнуть и то, что без альта не могут обойтись ни квартет, ни струнный и симфонический оркестры. Все это, преподнесенное умело, ненавязчиво, а главное, с искренней заинтересованностью в судьбах искусства, несомненно, должно найти отклик в душе юного музыканта. Умело формируя психологическую настроенность, руководитель может разбудить в ребенке интерес к инструменту и желание играть на нем.

Разумеется, у скрипачей, рекомендуемых к переводу на альт, желательно предварительно выявить способность игры на этом инструменте, провести пробные уроки для выяснения возможностей учащегося к разрешению новых задач.

Подобная разносторонняя подготовка делает процесс перехода на альт более «пластичным», помогает менее болезненно преодолеть рубеж предвзятого мнения,

позволяет педагогу альтисту органично подключиться к процессу дальнейшего обучения, воспитания и развития своего нового ученика.

Весьма сложными, порой и спорными в методике являются вопросы о времени перехода на альт и соответствующем физическим данным ученика, размере инструмента. По этим вопросам до настоящего времени существуют разные мнения.

Учебные программы ДМШ рекомендуют переводить ученика на альт не ранее пятого класса. В. Юзефович в книге о В. В Борисовском пишет; «Оптимальным для начала занятий на альте Вадим Васильевич считал возраст, соответствующий окончательному сложению размера и конфигурации рук, то есть четырнадцать – шестнадцать лет».⁴ Разумеется, верхней возрастной границы перехода на альт сложившегося взрослого скрипача не существует; правда необходимость знания альтового репертуара на современном этапе, а также специфичность альтовых навыков говорят о пользе своевременного, не очень позднего осуществления перехода.

Есть и другие мнения – брать в руки альт как можно позже, то есть после окончания ДМШ (а может быть, и училища) по классу скрипки. При таком подходе к вопросу оркестры и ансамбли ДМШ и училищ остались бы без альтистов. В 1940-х годах существовала и третья точка зрения на формирование альтиста: обучать начинающего ребенка 7 – 8 лет сразу на альте, то есть на меленькой скрипке (1\4 или 1\2) с альтовыми струнами и альтовым строем. Как правило же, почти невозможно «наверстать» тот технический багаж, который не был приобретен на скрипке. Действительно, стоит ли изучать скрипичные произведения на альте, искажая их звучание? Прежде чем учащийся станет играть на альте, он должен овладеть всем арсеналом скрипичной техники, обрести крепкий аппарат, выработать красивый звук, наконец, физически окрепнуть. Этому мнения придерживается, например, известный американский альтист – концертант и педагог В. Трамплер, который считает, что прежде, чем перейти на альт, скрипач должен довести свое техническое мастерство до исполнения концертов Моцарта, Мендельсона, Венявского, Вьетана. Один из известнейших американских альтистов П. Доктор, рассматривая альт как инструмент, главным образом, выразительный и

⁴ Цит. По кн.: Юзефович В. В Борисовский – основатель советской альтовой школы. М., 1977, с. 126

предостерегая от желания следовать виртуозному стилю скрипки, считает в то же время технические возможности игры на альте неограниченными.

Учитывая трудности современных партий альты в сольной, камерной и оркестровой литературе, нельзя не согласиться с приведенными мнениями. Вопрос же времени перехода скрипача на альт целесообразно в каждом отдельном случае решать индивидуально в зависимости от физических данных учащегося, его технической подготовки, владения звуком и т. п. Необходимо учесть и следующее обстоятельство. Перевод на альт не всегда протекает безболезненно, особенно для подростков. Нет полной уверенности в том, что с психологической точки зрения целесообразно переводить скрипача на альт в музыкальной школе – семилетке, если ему осталось учиться в ней один год. В этом случае полезней дать ученику доучиться в школе на скрипке, а перевод на альт осуществить вместе со сменой учебного заведения, то есть всей окружающей обстановки. Разумеется, ни в объеме занятий, ни в репертуаре маленький музыкант не должен испытывать поблажек со стороны педагога, ориентирующего его в дальнейшем на продолжение обучения на альте. Очевидно, что спешить с переходом на альт не стоит, так как опоздать в этом вопросе нельзя, а преждевременный переход на большой инструмент ведет к непоправимым последствиям.

Из биографий выдающихся альтистов известно, что многие из них до того как окончательно посвятили себя альту, были замечательными скрипачами. Такими были У. Примроз (1904 – 1982), знаменитый русский альтист В. Бакалейников (1985 -1953), окончивший Московскую консерваторию у И. Гржимали как скрипач и другие. Многие скрипачи совмещают игру на скрипке и альте так же, как и многие альтисты, блестяще владеющие альтами больших размеров, параллельно играют на сравнительно маленькой мензуре – виоль д'амур. Характерной особенностью инструмента являются подгрифные струны – их называют резонирующими. На них не играют, но они резонируют и придают звучанию виоль д'амур своеобразную таинственность. Музыкантами, владеющими этими инструментами, были А. Казадезюс (1879 – 1947), В. Борисовский (1900 – 1972), И. Богуславский, А. Модевич, М. Толпыго, И. Флейшер, Ю. Башмет.

П. Доктор говорил, что «альтисты нуждаются в технической стимуляции, которую может им дать скрипка, так же как и скрипачи должны иметь общее представление о более богатом звучании, которого они могут достичь, играя на альте».⁵ Словом, в наше время должны стираться грани скрипичного и альтового исполнительства, одно как бы должно дополнять другое, и скрипачи и альтисты должны являться равноправными партнерами в музыкально – исполнительском искусстве. Это еще раз подтверждает мысль о необходимости активного повышения уровня формирования музыканта – альтиста в стенах ДМШ и музыкального училища.

§2. Инструментарий

Проблема начального обучения альтистов упирается, прежде всего, в инструмент. В педагогических кругах широко обсуждается вопрос создания маленьких альтов и непосредственного начального обучения на них. Однако попытки конструирования альтов – «недомерков» привели к бесспорному заключению: такие альты звучат неизмеримо хуже своих скрипичных «собратьев». Крупнейший советский педагог профессор В. В. Борисовский говорил: «Скрипка, даже четвертная, звучит по сравнению с ним (альтом – «недомерком»), как голос ангела...».⁶

При таком альте единственный выигрыш – знание альтового ключа на раннем этапе обучения. Однако он далеко не компенсирует звуковых, художественно – эстетических потерь в этот период, так как за полгода минимально способный скрипач освоит альтовый ключ достаточно уверенно.

В. В. Борисовский считал сложившуюся практику первоначального обучения альтистов на скрипке «целесообразной, более того единственно возможной...».⁷ Тот факт, что большинство наиболее известных альтистов именно так начинали свой творческий путь, служит доказательством бесспорной правоты этой точки зрения.

⁵ Цит. по кн.: Понятовский С. История альтового искусства. М., 1984, с.136

⁶ Цит. по кн.: Юзефович В. В. Борисовский – основатель советской альтовой школы. М., 1977, с. 111

⁷ Там же, с. 126

В 1960 году в итальянском городе Асколи – Пичено на референдуме, посвященном альту, был установлен мировой эталонный размер альты – 420мм. Желательно к нему стремиться, избегать маленьких альтов, что теперь стало модой. Раньше была другая крайность – увлечение слишком большими альтами, игра на которых затруднительна и доступна не каждому. В этом сказалось влияние В. Борисовского, который сам замечательно владел большим альтом (работы Гаспаро да Сало, 470мм) и не признавал инструменты маленького размера.

Еще в середине XIX века Берлиоз в своем «Большом трактате о современной инструментровке и оркестровке» сетовал на то, «что большая часть альтов, которыми пользуются теперь в наших французских оркестрах, не имеет желаемых размеров; они не обладают ни величиной, ни, следовательно, силой звука настоящих виол (то есть альтов), это почти те же скрипки, только снабженные струнами альтов. Музыкальные руководители должны были бы совершенно запретить пользование этими незаконнорожденными инструментами, слабая звучность которых обесцвечивает одну из наиболее интересных оркестровых партий, отнимая у нее много силы, особенно на низких звуках».⁸

Для того чтобы искоренить этот недостаток в наши дни, не следует принимать в класс альты учащихся с маленькими руками, короткими и тонкими пальцами, узкой кистью и т.п. Выдающийся альтист У. Примроз придерживался по этому вопросу следующего мнения: «Исключительно важно, чтобы руки будущих альтистов были сильными и с широкой кистью, ибо мензура на альте требует большей растяжки и напряжения пальцев, чем на скрипке. Годы опыта показали мне, как много разочарований и сердечных мук ждет в будущем альтистов с маленькими и не сильными руками».⁹ Примроз считал идеальным размер альты от 410 до 420мм.

По величине альты делятся (с некоторыми допусками) на три группы: мелкие, размером 370 – 400мм, средние – 400 – 430мм и крупные – 430 – 470мм. Мелкие альты крайне редко используются в концертно-исполнительской практике. Не обладая, как правило, широким, полным тоном, они уступают инструментам более

⁸ Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке, т.1. М., 1972, с.85

⁹ Цит. по кн.: Понятовский С. История альтового искусства. М., 1984, с. 108

крупного размера. Поэтому солисты и ансамблисты избегают выходить на эстраду с маленькими альтами.

Педагоги и исполнители знают, что крупные альты имеют значительные звуковые преимущества перед средними. Однако качество звучания инструмента – хотя и важнейший элемент альтового исполнительства, но не единственный. Преимущества крупных инструментов в подавляющем большинстве случаев подчеркиваются неудобством игры на них: ограничиваются технические возможности исполнителя, затрудняется процесс многочасовых занятий на инструменте. Большое значение для учащихся – альтистов имеет не только размер инструмента, но и его качество: лучше играть на меньшем альте, но обладающем хорошим звучанием, чем брать плохой большой инструмент.

Конечно, размеры и пропорции инструмента, выверенность его акустических параметров – важнейший фактор, определяющий собой силу и тембр звучания. И все же выразительные свойства альты выявляются в значительной степени благодаря мастерству исполнителя, который должен суметь передать тембральными средствами характер, настроение, образы, интонационную сущность произведения.

Находить нужный тембр – это значит также уметь использовать лад, тональность, интервалы как интонационно – выразительное качество. По определению Б. Асафьева, «тембр становится носителем нового постижения и слышания интервала».

Богатство, разнообразие тембра достигается в каждом конкретном случае правильно найденным технологическим приемом. В. Борисовский говорил своим студентам: «Нет и не может быть раз и навсегда найденного идеального звучания инструмента, для каждого произведения это звучание приходится искать заново».¹⁰

Немалое значение имеет и правильный подбор инструмента. Тон инструмента «близок» исполнителю, если воспроизводимая обертоновая окраска отвечает его звуковому представлению; в этом случае можно считать, что инструмент подобран правильно.

¹⁰ Григорьев В. Развитие и продолжение творческих взглядов профессора А. И. Ямпольского в области методики преподавания и его практического педагогического опыта профессором Я. И. Рабиновичем // Проблемы воспитания музыкантов – исполнителей. М., МДОЛГК, 1984, с. 3-17.

Необходимо иметь ясное представление о возможностях своего инструмента, знать, сильный он и слабый, «легкий» или «тугой», в каком регистре звучит лучше и т. п. Неумение приспособить свою руку к особенностям инструмента ведет к искажению тембра.

Залогом успешной реализации тембровых возможностей альтя является тесное взаимодействие внутреннего слуха (предслышания), слухового восприятия и тактильного игрового ощущения.

§3. Основные недостатки начинающих альтистов

Перед начинающим альтистом, помимо вопросов освоения нового для него инструмента, приспособления к нему, изучения альтового ключа и некоторых специфических моментов в постановке рук, обычно возникает ряд задач по устранению недостатков, которые укоренились и тормозили его работу в предыдущие годы в классе скрипки, явившись главной причиной перевода учащегося на альт. Задача педагога – альтиста состоит в том. Чтобы ликвидировать пробелы в музыкальном, профессиональном образовании его новых воспитанников, «подтянуть» их до уровня скрипачей – их сверстников.

Следует заметить, что при переходе скрипача в класс педагога – альтиста совершенно не обязательно сразу давать в руки учащегося альт. Если он по своему физическому или техническому развитию еще не созрел для перехода на альт, то весьма полезно какое – то время (может быть, и весь учебный год) продолжать занятия в классе альтя на скрипке с учетом определенной подготовки к переходу на больший, чем скрипка, инструмент, специфики альтового звукоизвлечения, больших растяжек пальцев левой руки. В этот период обучения своевременно активно работать над упражнениями и этюдами для развития свободы в широком расположении пальцев на грифе и переходов в позиции при помощи растяжек; больше играть двойные ноты (особенно децимы, двойные октавы, унисоны), квинтовые флажолеты; уделять больше внимания укреплению 4 – го пальца, развитию беглости. Занимаясь техникой правой руки, важно следить за плотностью звукоизвлечения, вырабатывать сочное, глубокое, «альтовое» звучание и различные

штриховые навыки. Развитие крупного, свободного vibrato (особенно в низком регистре инструмента), работу над выразительностью кантилены тоже необходимо включить в подготовку к переходу на альт. При таком методе обучения легче бывает искоренить многие недостатки, как в техническом плане, так и в художественном развитии учащегося, ликвидировать пробелы в его скрипичном образовании.

Как показала практика, чаще всего основным недостатком во владении инструментом у начинающего альтиста является зажатость мышц игрового аппарата, которая ведет к скованности всех игровых движений и в результате к отсутствию беглости, владения штрихами, мягкости звучания и всех других видов техники игры на альте.

Работа над раскрепощением мышц является основной и наиболее кропотливой стороной начальных занятий на новом инструменте. Эта работа над обретением двигательной свободы неразрывно связана с исправлениями дефектов постановки рук, которая, как известно, является формой индивидуального приспособления к игре на инструменте. Плохо, когда педагог, опираясь лишь на свои ощущения, исходя только из своей постановки, требует от ученика «чужой» манеры игры, руководствуясь лишь зрительными наблюдениями над его игровыми движениями.

Учитывая обилие этих игровых движений, и органичную связь их друг с другом, педагогу порой бывает трудно разграничить их и акцентировать внимание ученика на главном в данный момент обучения.

Глава II. Формирование двигательного-игрового аппарата альтиста.

§2.1 Общая постановка

В понятие общей постановки при игре на скрипке и альте нередко вкладывается различное содержание. Так, В. К. Стеценко относит к ней лишь удобное, ненапряженное положение ног и всего корпуса скрипача, свободное состояние мышц шеи, а также естественное (опущенное) положение плечевого, которое «содействует достижению максимальной подвижности плечевых суставов, необходимой как для штриховой техники, так и для техники левой руки».¹¹ Названные элементы постановки, бесспорно, весьма существенны для перспективного формирования двигательного-игрового аппарата, составляют его основу. Вместе с тем указанные выше требования не могут быть достигнуты в отрыве от основных игровых функций рук, от их приспособления к инструменту и смычку, от возникающих при этом двигательных-мышечных ощущений. Следует обращать внимание буквально на все: на устойчивое положение ног, прямое положение корпуса, свободу мышц шеи и плечевого пояса, свободу дыхания и т. п. Применение подушечки и мостика дает возможность удобнее укрепить инструмент между подбородком и ключицей, освободить плечо, сделать движения левой руки, выполняющей две функции (держущую и игровую), более свободными. Следовательно, с целостной точки зрения правомерно относить к общей постановке и исходные навыки приспособления к инструменту левой и правой рук скрипача и альтиста.

Формирование и развитие подобных постановочных навыков в переходном периоде обучения на альте в большей мере опирается на весовой принцип организации общей скрипичной постановки, который таким образом является

¹¹ Стеценко В. Принцип движения как основа формирования игровых навыков скрипача. – В кн.: Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 2. М., 1980, с. 62.

важнейшим ориентиром преемственности в обучении альтиста. Последняя в данном случае реализуется через более полное (в сравнении со скрипкой) использование веса рук при их постановочном оформлении (можно порекомендовать упражнения на освобождение и свободное падение рук под воздействием собственной тяжести, ощущение свободы, дыхательные упражнения). Первые упражнения на организацию свободной постановки можно найти в работе С. О. Мильтоныяна «Вводный курс скрипичной постановки» изд. «Дикси» г. Тверь 1996 г.

На начальном этапе занятий в классе альты следует создавать необходимые предпосылки для реализации весового принципа. К их числу нужно, прежде всего, отнести осознанное общее управление мышечными расслаблениями и напряжениями, тесно связанное с ощущением раскрепощенности мышц всего корпуса и тяжести свободно падающих (свисающих) рук.

Наряду с тренингом, направленным на ощущение свободы корпуса и веса рук, в данной стадии работы полезно культивировать и специальные дыхательные упражнения, также способствующие, общей двигательной раскрепощенности. При решении любого вопроса, связанного с излишними напряжениями в игровом аппарате, нужно исходить из того положения, что человеческий организм по своей природе целостен. Поэтому зажатости, возникающие в каких-либо суставах или мышцах, неизбежно передаются на самые различные звенья исполнительского аппарата. Следовательно, подход к устранению этих напряжений должен быть достаточно разносторонним.

С этой целью можно дать несколько конкретных методических рекомендаций. Поскольку в процессе занятий невозможно одновременно контролировать все суставы и мышцы организма, целесообразно сосредоточить внимание на тех его частях, где обычно возникают очаги зажатости. К таким критическим точкам игрового аппарата относятся: весь плечевой пояс и, в частности, плечевые суставы обеих рук, оба больших пальца (особенно их пястные части), оба лучезапястных сочленения (от которых зависит свобода всех движений кисти), а также локтевой сустав правой руки. Контроль этих точек может осуществляться как во время игры специальных упражнений (принцип: напряжение – расслабление), так и в паузах путем освобождающих движений (отведения рук в стороны, вращения кистей и пр.).

Раскрепощенность игровых действий во многом зависит от общей позы инструменталиста. Поскольку альтист в большей мере, чем скрипач, связан с ансамблевыми и оркестровыми формами исполнительства, следует специально отрабатывать свободу исполнительских движений при игре сидя.

Как известно, обучение скрипача начинается с освоения наиболее рационального игрового положения корпуса, равномерно опирающегося на обе ноги. При этом должна сохраняться возможность свободного балансирования – легкость переноса тяжести тела с левой ноги на правую и наоборот. В переходный период приходится не только проверять, но зачастую существенно корректировать этот навык, закрепленный многолетним игровым опытом. С особым вниманием нужно устранять связанные с ним дефекты осанки играющего – сутулость, неестественный подъем левой и правой стороны плечевого пояса, незаметное подчас искривление позвоночника и др. Нужно добавить, что тренировку рациональной игровой позы полезнее проводить, держа в руках инструмент и смычок.

Поскольку скрипачам нередко свойственно фиксированное держание инструмента, полезные навыки, приобретенные с помощью подобных упражнений, в дальнейшем органично используются для формирования правильного представления о возросшем весе альты и альтового смычка.

Обращаясь к специфике организации игрового аппарата альтиста, в самом начале следует помочь начинающему альтисту целостно осмыслить и соответственно ощутить двигательно-игровое положение обеих рук, не изолируя их искусственно друг от друга. К этому побуждает изменение условий игры на альтовом грифе и звукоизвлечения смычком, вызванное, прежде всего, более крупным, по сравнению со скрипкой, корпусом альты, вынуждающим значительно больше вытягивать левую руку (особенно при игре в первой позиции). По той же причине место контакта смычка со струной отодвигается на несколько сантиметров, а это, в свою очередь, заставляет и правую руку немного выносить вперед относительно места ее естественного «подвеса». Из-за таких, специфически альтовых особенностей возникают дополнительные трудности в звукоизвлечении, в частности, при игре у конца смычка.

Все это обязывает с большей тщательностью отнестись к формированию сложных навыков удерживания альты в игровом положении и приспособления к нему левой руки. Тем более, что во многих случаях различные дефекты скрипичного аппарата и, говоря шире, зажатость исполнительских движений коренятся в нерациональном разрешении данного исходного вопроса. И если у начинающих скрипачей шести – семилетнего возраста можно организовать постановку левой руки, исходя из осознанного ощущения *двух* точек опоры (основной и переменной) и лишь по мере развития навыков игры в позициях и вибрато постепенно переходить к одной точке опоры, то в начальном периоде обучения альтиста следует придерживаться иного принципа. Здесь из-за необходимости высвободить добавочную энергию для действий пальцев на грифе кисть и в целом левая рука должны быть почти полностью освобождены от функции удерживания инструмента. За ними может быть сохранена лишь роль дополнительной (весовой) опоры, которая приобретает, по существу определенное психологическое значение.

Наличие только *одной* точки опоры инструмента, требует весьма тщательного продумывания организации этой опоры. В первую очередь следует указать на необходимость применения мостиков, так как при отсутствии второй точки опоры тяжесть инструмента, к которой добавляется еще и вес руки, приводит к опусканию альты, что весьма нежелательно. Основная (а на альте – преобладающая) опора инструмента фактически представляет собой сложный комплекс нескольких опорных точек, гибко взаимодействующих между собой при его удержании. Рационально приспособить к этому начинающего альтиста – непростая задача, тем более что именно в данном исходном элементе игрового аппарата мы, как правило, сталкиваемся с упомянутой выше «негативной преимственностью».

Словом, в переходный период следует детально разъяснять будущему альтисту – каким образом можно рационально приспособиться к удержанию альты и как эта основа альтовой постановки определяет эффективность формирования буквально всех исполнительских навыков левой и правой рук.

Формирование наиболее рационального навыка удерживания инструмента всецело зависит от верного представления и ясного ощущения распределения его веса между *четырьмя опорными точками*: 1) ключицей; 2) областью плечевого

сустава (левый край мостика); 3) грудной областью (правый край мостика) и 4) левой стороной нижней челюсти. Если первые три точки, поддерживающие инструмент снизу, ощущаются играющим естественно и легко, то последняя в каждом случае должна стать предметом специальных опытов и тренировок. Нужно так приспособить к подбороднику эту сверху уравнивающую опору инструмента, чтобы возможно полнее осуществлялась передача на него тяжести головы, сочетаемой с минимально необходимым ее давлением.

Конечная цель соответствующих тренировок состоит в том, чтобы удерживать альт вполне *устойчиво*, но, не допуская вместе с тем жесткого закрепления его в какой-либо из названных опорных точек. При этом важно ощущать, что мышцы, прилегающие к этим точкам, остаются достаточно свободными – в них не должно возникать весьма опасное статическое напряжение, особенно в области плечевого сустава и шеи.

Для выработки необходимого навыка управления мышечной деятельностью Ю. В. Марченко, преподаватель Новосибирской Государственной консерватории, рекомендует упражнения, основанные на принципе контраста ощущений, – расслабление после предварительного (нарочитого) перенапряжения. Так, *на вдохе* сознательно напрягаются мышцы каких – либо частей рук, плечевого пояса, шеи и т. д. При этом внимание обязательно фиксирует соответствующее ощущение и мысленно констатирует напряжение («мышцы напряжены»). Затем *на выдохе* мышцы расслабляются – констатируется ощущение их свободы.¹⁴

Говоря о воспитании навыка управления мышечной активностью, следует уточнить, что, когда речь идет о двигательной-игровой свободе, имеется в виду не расслабленность мышц, а наиболее экономное расходование мышечной энергии. Для воспитания «мышечного контролера» (К. С. Станиславский) целесообразно перед каждым занятием проводить соответствующую «настройку» мышц, ставя перед играющим задачу ощутить незакрепощенные мышцы всего тела, вес правой руки и ее устойчивость в определенной плоскости, «подвешенность» левой руки и

¹⁴ При напряженном держании инструмента, унаследованном от «скрипичного прошлого», может случиться, что ученику сначала крепко зажать альт подбородком, специально напрягая мышцы шеи и намеренно приподнимая плечевой пояс, а затем опустить плечевой пояс и ослабить мышцы; таким образом будет яснее ощущаться мера мышечных усилий, необходимых для уравнивания, (а не закрепления) инструмента.

Подобные упражнения не только обеспечивают нужный тонус мышц игрового аппарата, но и создают необходимую двигательную настройку организма в целом, направляя внимание играющего в сторону контроля и корректировки мышечных усилий. Фиксация внимания на этом объекте в переходном периоде обучения игр на альте обязательна. В дальнейшем же, по мере свертывания изначальных мышечно-двигательных ориентировок, контроль мышечной активности переходит во внутренний план и осуществляется в значительной мере подсознательно.¹³

Говоря об общей постановке альтиста, невозможно обойти молчанием такой ее важный компонент, как наклон инструмента.¹⁴ Игровой аппарат скрипача в данном отношении допускает, как известно, различные варианты – от довольно значительного наклона, когда плечевые части рук приближены к корпусу играющего (так называемая узкая форма постановки), до более ограниченного (широкая форма постановки). В первом случае возможность максимального использования веса правой руки в звукоизвлечении, естественно, уменьшается, а во втором, напротив, увеличивается. Поэтому первый вариант для альтовой постановки мало приемлем, ибо даже при игре на струне Ля необходимо в три раза большее давление смычка на струну по сравнению со скрипкой.

Следовательно, для общей постановки альтиста более характерна ее широкая форма, когда инструмент в большей мере отводится влево и принимает менее наклонное положение. При этом плечевые части обеих рук несколько отдаляются от корпуса, а правая рука принимает более высокое положение, облегчающее передачу ее тяжести на упругую трость смычка. Но такая постановка имеет свои преимущества и недостатки. К недостаткам относится менее удобное положение правой руки, требующее более пристального контроля за ведением смычка параллельно подставке. К достоинствам – более легкое скольжение по грифу в верхних позициях и выгодное в акустическом отношении развернутое положение альты при игре в квартете и других ансамблях. Такая манера держания альты не

¹³ Как известно, гибкие переходы от сознательного выполнения исполнительских действий к интуитивному (и наоборот) служат важным средством воспитания мастерства во многих видах художественно-исполнительской деятельности. См. об этом: Симонов П. В. Категории сознания, подсознания и сверхсознания в творческой системе К. С. Станиславского. – В кн.: Бессознательное. Природа, функции, методы исследования. Т. 2. Тбилиси, 1978, с. 518 – 528.

¹⁴ Как известно, наклон инструмента регулируется высотой и формой мостика (подушки).

должна быть фиксирована «жестким креплением»; ее необходимо обогащать возможностью легкого и очень пластичного движения вправо.

§2.2 Постановка левой и правой рук

После того как в необходимой мере освоен способ удерживания альты, следующий шаг состоит в формировании общего (целостного) представления об альтовой постановке обеих рук – их двигательно-игровом приспособлении к инструменту. Для этого, установив альт в точках опоры, нужно как бы «подвесить» левую руку на грифе и, взяв правой рукой смычок, положить его на струны в центре тяжести, то есть «подвесить» и правую руку со смычком. Таким путем у начинающего альтиста формируется целостное представление об общей весовой постановке корпуса, инструмента, смычка и обеих рук. Здесь нужно оговорить ряд важных деталей, определяющих результативность данного шага постановочного процесса.

Так, устанавливая руку в рабочее положение, следует четко дифференцировать движения, выполняемые в плечевом и локтевом суставах, а также соответствующие мышечные действия. Полезно еще при свисающей руке сначала активизировать пальцы (словно складывая их в кулак); затем, проверяя свободу лучезапястного сочленения, осуществить вращение предплечья (супинацию) и только после этого согнуть руку в локтевом суставе. В последнюю очередь отводится от корпуса плечевая часть руки, и таким образом вся левая рука приобретает игровую форму. Подобная последовательность двигательных операций способствует тому, что мышцы включаются в работу отдельными группами, а не все сразу, что обычно ведет к их перенапряжению и, следовательно, затрудняет реализацию весового принципа альтовой постановки.

Описанная последовательность двигательных операций может быть осуществлена и в действиях правой руки со смычком. Конечной фазой такого процесса приспособления явятся искомые весовые состояния левой руки на грифе и правой руки со смычком на струне. Для сохранения мышечно-двигательной свободы в самом начале можно устанавливать левую руку не в первой позиции, а в

третьей (или второй, четвертой), а смычок – в его средней части. В данном случае большая свобода согнутого локтевого сустава способствует весовому ощущению рук. Вслед за этим, когда обе руки станут разгибаться в локтевом суставе (левая переходит в первую позицию, а правая переводит смычок к концу), появляется возможность сосредоточить внимание учащегося на важной задаче – передаче веса рук на инструмент и смычок. Разумеется, при этом надо отрабатывать умение облегчать весовое давление пальца на гриф, чтобы не допускать тормоза в развитии техники межпозиционных переходов. При всей несхожести игровых движений правой и левой рук такие симметричные действия поначалу весьма эффективны с точки зрения гармоничности исполнительского аппарата и формирования координационных навыков. Говоря об этом, целесообразно несколько отвлечься от изложения методики работы над альтовой постановкой, чтобы высказать несколько теоретических соображений.

В начальном обучении скрипачей, как известно, широко используется принцип так называемой «разобщенной постановки», то есть раздельного освоения игровых навыков левой и правой рук с их последующим соединением. Однако происходящее при этом как бы суммирование отдельно построенных частей исполнительского аппарата далеко не то же самое, что его целостное (системное) формирование. Таким образом, становится ясным, что двигательно-игровой аппарат музыканта нужно формировать не как сумму отдельных частей, а сразу как целостную систему.

Вернемся к изложению методики работы с начинающим альтистом. «Подвешенность» на грифе – определяющий фактор не только общей альтовой постановки, но и главный принцип организации всех игровых движений левой руки. Рука альтиста как бы «подвешивается» на грифе, опираясь на округлые, крепкие пальцы. Такой, психологически опосредованный прием организации пальцевой техники левой руки скрипача предлагал в свое время Б. Михайловский, считавший, что нужно «направлять тяжесть руки на палец», «опереть» на него всю руку, причем «тяжесть руки должна переваливаться с одного пальца на другой».¹⁵ Отметим, что такой принцип организации пальцевой техники альтиста способствует активному,

¹⁵ Михайловский Б. Новый путь скрипача. М., 1934, с.44 - 45

достаточно плотному прижиманию струны, свободному вместе с тем от излишних мышечных напряжений кисти и предплечья.¹⁶ Притом мера весовых усилий, нужных для прижатия струны, корректируется общим ощущением свободы висящей руки (а не ее тяжестью!), а также слуховым контролем. Критерием последнего служит определенное, интонационно ясное и тембрально яркое звучание.

Соответствующий сложный навык, в структуре которого объединены слуховые, мышечно-весовые и тактильные ощущения, разумеется, должен быть правильно воспитан с самого начала игры на смычковом инструменте. В альтовом классе его следовало бы лишь уточнять и развивать применительно к особенностям инструмента. Однако, как справедливо отмечал Ю. И. Янкелевич, скрипачам часто свойственно «недостаточное прижатие пальцев к струне»; это «не позволяет достичь полноценного звучания, что выражается при игре *piano* в рыхлости и расплывчатости его, в наличии призвуков, а при игре *forte* – иногда даже в интонационном искажении.¹⁷ Словом, в переходном периоде обучения нужно тщательно проверять и по необходимости перевоспитывать навык прижимания струны, который наряду с атакой звука смычком, является важнейшим компонентом звукообразования. Работу в этом направлении нужно постоянно сочетать с воспитанием основного в технике смычка приема атаки звука.

Пальцы левой руки, как и на скрипке, выполняют различные игровые движения: падающие, скользящие, перебрасывающиеся (в движении секст, аккордах), комбинированные (с движением руки при переходах в позиции). Пальцы следует опускать на струну быстро, не поднимая (не «задирая») высоко над струной. От размеров инструмента, его мензуры зависит более или менее широкое расположение пальцев на грифе. С точки зрения преемственности в обучении альтиста становится весьма актуальным известное в скрипичной методике мнение о целесообразности расстановки пальцев по принципу «от четвертого к первому». Метод обучения, соответствующий данному принципу, состоит в том, что сначала на одну из средних струн устанавливается округлый мизинец, а затем ладонь приближается к шейке (движение кисти «от себя»). Одновременно 1-й палец

¹⁶ Как известно, именно перенапряжение пальцевых сгибателей, расположенных в предплечье, является причиной многих профзаболеваний левой руки играющих на смычковых инструментах. Из-за этого значительно большего натяжения альтовых струн их опасность у альтистов возрастает.

¹⁷ Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. М., 1983, с. 107 – 108.

отводится в сторону порожка. Рациональны именно такие взаимосвязанные приспособительные движения кисти и 1-го пальца, обеспечивающие наиболее целесообразное и свободное игровое положение всей группы пальцев. Указанное незначительное отклонение кисти к порожку, способствует наиболее рациональной форме начальной установки пальцев на струны. Критерием последней служит *одинаковый наклон* разных пальцев по отношению к струне, что имеет немаловажное значение для чистого интонирования, основанного на ладовых тяготениях. Подобная установка пальцев на струнах облегчает выполнение ими хроматических (боковых) движений. Равное удобство в более отвесной и более пологой установке пальца на струны (например, при воспроизведении 2-м пальцем звуков *фа-бекар* или *фа-диез* на струне ре либо при переходе в третью позицию от *фа-диез* к *ля-бемоль*) заметно помогает овладевать не только чистотой, но и выразительной стороной интонации на альте. В противном же случае, когда постановка всей группы пальцев и кисти не обеспечивает одинаково верного их положения при хроматических изменениях звуков, переброске с одной струны на другую (на интервал уменьшенной квинты) и в других подобных ситуациях, заметно страдают интонационная точность и выразительность звучания, что в альтовом исполнении является более сложной и противоречивой проблемой по сравнению с интонированием на скрипке. Впрочем, закономерна и преемственность между скрипичной и альтовой интонацией. Суть ее в следующем. Если скрипач приучен интонационно ощущать гриф с учетом изменяющихся интервальных расстояний на основе четкого слухового представления лада и интервалов, то перестройка на более широкие расстояния на грифе протекает легко. Преемственными факторами тут являются само чувство сужающихся и расширяющихся расстояний, а также ладоинтервальные представления. Если же скрипач ощущал гриф «точечно», то овладение более сложной альтовой интонацией затрудняется. В этом случае всю систему звуковысотного интонирования приходится воспитывать с азав.

Словом, описанное положение пальцевого аппарата альтиста – округлый 4-й палец, отодвинутый назад 1-й и кисть, немного приближенная к шейке инструмента, - представляется оптимальным для мензуры альтового грифа. Однако в некоторых

случаях, например, при сочетании 2-го или 3-го пальца с 4-м трудно обойтись без вспомогательных движений кисти. Поэтому, реализуя указанный постановочный принцип, не следует добиваться абсолютной закругленности 4-го пальца, которая исключала бы эти вспомогательные движения. Кроме того, «проблема 4-го пальца альтиста» обязывает, как можно внимательнее относиться к так называемым рулевым движениям руки (локтя), роль которых особенно возрастает при установке данного пальца на нижележащую струну.

Локоть левой руки, его «рулевое» движение при игре на разных струнах и при переходах в высокие позиции у альтиста приобретает особое значение. Он может быть выдвинут более вправо (в отличие от скрипачей), в помощь 4-му пальцу. При переходе скрипача на альт более раскрытый угол в локтевом суставе, обусловленный размерами инструмента, иногда приводит к скованности левой руки, мышечному зажатию, оказывает влияние на положение кисти. Необходимо обращать внимание на естественность и свободу движений, ненапряженное держание инструмента.

Кисть левой руки должна быть свободна для «прогулки» по грифу. Нередки случаи, когда ученик, стремясь приспособиться к «удалившемуся» после скрипки грифу, подгибает ладонь или, силясь «достать» ноту 4-м пальцем, выгибает кисть. Необходимо избегать крайних положений. Кисть должна быть естественным продолжением предплечья, так же, как и при игре на скрипке.

Целесообразные движения пальцев на альтовом грифе, способные в равной мере обеспечивать устойчивую интонацию, хорошее качество звучания и тембр, смену позиций и вибрато, в значительной мере зависит от расположения *большого пальца* левой руки. В игре на скрипке и альте «проблема большого пальца» не менее существенна, чем все, что связано с 4-м пальцем. По мнению Ю. М. Крамарова, который не видел «принципиальных различий в положении большого пальца у скрипачей и альтистов», следует, что большой палец может быть продвинут вперед ко 2-му – 3-му пальцам, либо напротив, отведен назад к 1-му, что, согласно мнению Б. А. Струве, связано с индивидуальными особенностями строения кисти.

Оптимальной, по мнению М. Берлячника и Ю. Мазченко, является та постановка, при которой большой палец располагается примерно напротив второго.

Такое его местоположение создает наилучшие условия для реализации весового принципа работы пальцев на грифе. Кроме того, в данном случае заметно возрастает роль рулевых движений локтя и, благодаря этому, при перемещении пальцев с одной струны на другую стабилизируется траектория их падения на струны. А следовательно, обеспечивается чистота звуковысотной интонации. Указанное расположение большого пальца влияет на мышечную свободу предплечья, которая исключительно важна для овладения самыми различными элементами техники левой руки скрипача и альтиста.

Говоря о проблеме целесообразного приспособления большого пальца левой руки альтиста, нельзя обойти молчанием особенности его прикосновения к шейке инструмента. Поскольку функция этого пальца состоит в создании хорошей опоры для разнообразных движений на грифе играющих пальцев (включая смены позиций и вибрато), его прикосновение должно отвечать двум противоположным требованиям: устойчивости и свободы. Требования эти не только противоположны, но и взаимосвязаны, ибо не может быть достаточной устойчивости без свободы, которая обеспечивается именно благодаря ощущению опоры инструмента на большой палец. Следовательно, весовой принцип организации левой руки альтиста и в данный элемент исполнительского аппарата вносит определенные коррективы. В практике же отсутствие устойчивости вызвано, прежде всего, типичным прижиманием большого пальца к шейке. Для преодоления этого недостатка отдельные педагоги (в частности У. Примроз) советуют некоторое время играть с отведенным большим пальцем. Подобный прием нельзя рассматривать как рецепт раскрепощения пальца — он может быть применен лишь в качестве вспомогательного способа в ряду других средств, обеспечивающих целесообразное приспособление большого пальца. Для его «раскрепощения» можно порекомендовать следующее упражнение:

Условный диапазон беззвучного движения большого пальца

Итак, положение большого пальца, организующее пальцевой аппарат альтиста, чрезвычайно важно и с точки зрения использования веса руки в действиях

пальцев на грифе. Однако формирование пальцевой техники на основе весового принципа вовсе не означает пассивности самих пальцев и кисти, их полной зависимости от ощущений всей руки. Напротив: предполагается активная, ведущая роль пальцев в технике левой руки и их двигательная автономия. Тем более что использование тяжести руки, конечно, не является стабильным в процессе игры: во многих случаях вес ее облегчается (например, при сменах позиций, в моторных эпизодах и т. д.) или возрастает – скажем, в кантилене. Умение регулировать степень использования веса левой руки воспитывается не изолированно, а в тесной связи с игровыми действиями правой со смычком: ведь у колодки и при исполнении многих штрихов ее тяжесть также нужно облегчать, а у конца, наоборот, - увеличивать.

Постановка правой руки осуществляется так же, как и у скрипачей, - округлые кисть и пальцы, которые лежат свободно на трости смычка, большой палец согнут и как бы поддерживает трость снизу. Необходимо следить, чтобы он не прогибался (для обеспечения свободы движения). Специфика игры на альте (требование глубокого звучания) диктует более широкое расположение пальцев, допускает отведение указательного пальца выше по трости для большей опоры и передачи веса руки на смычок. Разумеется, здесь следует учитывать индивидуальные особенности учащегося (строение кисти, длину пальцев и т. п.), его приспособляемость к тембристому звукоизвлечению, соблюдать чувство меры, так как слишком сильный нажим на струну лишает звук тембра.

О «весе» правой руки В. В. Борисовский говорит: «Правой руке альтиста свойственны более «тяжелый» по сравнению со скрипичным локоть и более широкое расположение пальцев на трости смычка»¹⁸. В этом высказывании два вопроса. Первый – более «тяжелый» локоть. Если принять это как факт, характеризующий альтовое исполнительство, с этим можно согласиться, если как методическое, - пожалуй, нельзя. Не следует настраивать ученика на «утяжеление» локтя. В процессе обучения все сбалансируется благодаря развитию его слуховых представлений, в воспитании которых видится одна из главных задач педагога. Опасность же «переуплотнения» правой руки у альтистов очень велика. Второй

¹⁸ Юзефович В. Цит. соч., с.127.

вопрос – более широкое расположение пальцев на трости смычка – очень сложен. Корни его уходят в проблему: следует ли переделывать постановку альтиста, пришедшему от скрипки, и если переделывать, то насколько. Может оказаться, что в отдельно взятом случае следует действительно расширить положение пальцев на трости, в ином случае, наоборот сузить. Лучше всего постараться без крайней необходимости постановку не менять. Педагог должен помнить подходящее к данному случаю соображение Гиппократ: «Не навреди».

§2.3 Работа над звукоизвлечением, штрихами и динамикой

Ведение смычка, как и на скрипке, должно быть прямолинейным и перпендикулярным струне, несмотря на большие размеры инструмента и большую удаленность игровой точки (и смычка) от играющего. Для того чтобы учащемуся лучше почувствовать, ощутить движение руки, «закрывание» и «открывание» локтя при движении смычка, положение на нем кисти, можно рекомендовать следующее упражнение: смычок неподвижно лежит на струне (у конца); его держит педагог, а кисть ученика скользит по трости вверх и вниз. Слишком длинный смычок при коротких руках можно не доводить до конца, но обязательно доводить до колодки (полезно упражнение – держать смычок выше по трости, но доводить до колодки). В некоторых случаях при слишком длинном и тяжелом альтовом смычке, возможно, сокращать его вес и длину, держа смычок чуть выше от колодки.

Начинающему альтисту следует развивать движения смычка от центра, постепенно раздвигая их в стороны. Полезны упражнения на длинных нотах; при этом необходимо следить за ровным звучанием, то есть правильным распределением давления на смычок, равномерностью ведения (не «раздувать» звук), облегчением его у колодочки (активная роль мизинца).

При работе над штрихами следует иметь ввиду большую толщину и натяжение альтовых струн по сравнению со скрипичными. Освоение струны До для скрипача представляет определенную трудность. Нередко при малом сцеплении и широком размахе (скорости движения) смычок «проскальзывает» по струне. Альтовое *detache*, отвечая специфике инструмента, должно быть короче (плотнее)

скрипичного, и достигается оно не широким, а компактным движением, с ощущением плотного прилегания волоса к струне. Чем быстрее *detache*, тем меньше длина смычка, причем на верхних струнах штрих может быть чуть шире (и ближе к колодке), на нижних – короче (и ближе к колодке). Скорость ведения смычка, соответственно, то увеличивается, то уменьшается.¹⁹ По теории Л. Капе, трость смычка является своеобразной клавиатурой, поэтому следует развивать свободу пальцев, лежащих на трости, поочередно поднимая их. Это дает возможность учащемуся лучше ощутить роль каждого пальца на смычке (игровую ось вращения, пронацию, супинацию).

При недостаточно длинных руках инструмент следует держать чуть правее, то есть «ближе к смычку». Очень важно держать альт достаточно высоко (горизонтально), от чего становится лучше звучание, штриховая техника, смычок не «едет» на гриф, беспрепятственнее происходят переходы левой руки в позиции, исполнитель производит благоприятное внешнее впечатление.

Работа над звукоизвлечением должна вестись ежедневно. Рекомендуется хотя бы по 10 минут заниматься длинными нотами на открытых струнах в различных нюансах и с различными динамическими оттенками.

Работа над динамикой как средством художественной выразительности очень важна для начинающего альтиста, так как альт не обладает такой яркостью и силой звучания, как скрипка; ему присущ матовый, глуховатый тембр. Учащийся должен овладеть всей палитрой красок нового для него инструмента; когда он научится пользоваться тембрами альта, максимально выявлять и исполнять динамические оттенки, его игра станет более выразительной и содержательной. Следует стремиться к осознанной, образной нюансировке, отойти от формального исполнения *p* и *f* – «тихо» и «громко». Педагог поможет учащемуся в этом, подсказав, как, выявив характерный альтовый тембр, лучше исполнить ту или иную музыкальную фразу: «далеко» или «близко», «спокойно» или «беспокойно», «мягко» или «жестко» и т. п. Мышление музыкальными образами и настроениями дает лучшие результаты при исполнении. Работа над динамикой является, по существу, работой над звукоизвлечением и связана с рациональным распределением

¹⁹ Описанный прием используется и в скрипичной педагогике, однако именно у альтистов он должен быть доведен до совершенства, так как на нижних альтовых струнах звук извлекается труднее, чем на скрипичных.

смычка, неравномерностью его движения (при *crescendo* – ускорение движения, при *diminuendo* – наоборот), активной *attacc'* ой звука, разнообразием акцентов и т. п.

Заключение

Подводя итог вышесказанному, следует еще раз подчеркнуть, что нельзя ожидать чуда от перевода на альт неудавшегося скрипача без необходимых профессиональных данных. Практика показала, что хорошо играть на альте во многом труднее, чем на скрипке, в силу большого размера инструмента. Переход на альт должен быть оправдан, закономерен, естественен, подготовлен. Воспитывать будущего альтиста нужно также ответственно, как и скрипача, предъявлять к нему такие же высокие современные требования, разумеется, с учетом индивидуальных возможностей учащегося и специфики инструмента. Повышение уровня альтовой школы во многом зависит от правильного формирования классов альта и высокопрофессионального воспитания учащихся в ДМШ и музыкальном училище.

Оптимизация преемственности в обучении – актуальная проблема альтовой педагогики. Ее решение требует комплексного подхода к сохранению, развитию и необходимому подчас переформированию основополагающих инструментальных способностей, умений и навыков в начальном периоде воспитания альтиста.

Комплексный подход означает максимально возможную ориентацию на обеспечение целостности музыкально-художественного и технического развития учащегося, взаимосвязь различных сторон и элементов исполнительского аппарата, единство звукообразующих действий левой и правой рук играющего и т. д. Существенным подспорьем в этой работе, как говорилось ранее, может служить «весовой принцип» организации игровых движений альтиста, реализовывать который целесообразно с первых шагов обучения игре на скрипке.

Воспитание альтиста – процесс сложный, обладающий целым рядом специфических черт. Задача педагога – выявив общее, научить ощущать неповторимое своеобразие выразительных средств инструмента.

Альтист не может ограничиться каким-либо одним видом деятельности. В круг его профессиональных интересов неизбежно входит кроме сольной еще и оркестровая и ансамблевая работа, что требует дополнительных затрат творческих усилий. Зато разнообразие профессиональных интересов создает условия для полнокровной жизни в искусстве.

Список использованной литературы

1. Безруков Г. «О некоторых проблемах формирования альтиста в ДМШ и музыкальном училище».- В кн.: Вопросы альтовой педагогики. Вып.7. М., 1986
2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке, т.1. М., 1972
3. Берлянчик М, Мазченко Ю. «Проблема преемственности в обучении альтиста». – В кн.: Вопросы музыкальной педагогики. Вып.8. М., 1987
4. Берлянчик М. «Воспитание музыканта – исполнителя: проблема преемственности» – В кн.: Проблемы комплексного творческого воспитания музыканта – исполнителя (школа – училище – вуз). Новосибирск, 1984
5. Григорьев В. Развитие и продолжение творческих взглядов профессора А. И. Ямпольского в области методики преподавания и его практического педагогического опыта профессором Я. И. Рабиновичем// Проблемы воспитания музыкантов – исполнителей. М., МДОЛПК, 1984
6. Крамаров Ю. «Некоторые вопросы альтовой педагогики». – В кн.: Вопросы музыкальной педагогики. Вып.2. М., 1980
7. Малинковская А. «Принцип построения «моделей специалиста» в современном музыкальном образовании». – В кн.: Проблемы комплексного творческого воспитания музыканта – исполнителя (школа – училище – вуз). Новосибирск, 1984
8. Мильтонян С. О. Педагогика гармоничного развития скрипача, Тверь «Дикси», 1996
9. Михайловский Б. Новый путь скрипача. М., 1934
10. Понятовский С. История альтового искусства. М., 1984
11. Стеценко В. «Принцип движения как основа формирования игровых навыков скрипача». – В кн.: Вопросы музыкальной педагогики. Вып.2. М., 1980
12. Стоклицкая Е. В. Борисовский – педагог. М., 1984
13. Флейшер И. «Некоторые тембровые особенности альты и способы их реализации»//Скрипка, альт: история, музыкальное наследие, педагогика. М., 1990
14. Юзефович В. В. Борисовский – основатель советской альтовой школы. М., 1977
15. Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. М., 1983