**ФОРМИРОВАНИЕ АЛЬТИСТА.**

**ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ, ПРОБЛЕМЫ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ.**

***Строкова Софья Игоревна, преподаватель ГПОУ ТО «Новомосковский музыкальный колледж имени М. И. Глинки»***

Интерес к альту, ещё сравнительно недавно занимавшему скромное место среди инструментов скрипичного семейства, всё больше растёт. Для альта пишутся концерты, сонаты, многочисленные пьесы в разных жанрах и формах; усложнились его партии в ансамблевых и оркестровых сочинениях. Альт оценивается как инструмент богатейших художественных ресурсов и привлекает к себе внимание крупнейших современных композиторов – Б.Бартока, Д. Мийо, И.Стравинского, Дж. Энеску, П.Хиндемита, Б.Бриттена, Д.Шостаковича, А.Шнитке и др., создавших великолепные альтовые произведения.

Интенсивно развивается и сольное альтовое исполнительство. В утверждении альта как сольного концертного инструмента большой вклад внесли такие выдающиеся современные исполнители как: основатель советской альтовой школы В.В.Борисовский, английский альтист Л.Тертис, немецкий композитор и альтист П.Хиндемит, шотландский альтист У.Примроз.

Но и по сей день много проблем как в отношении методики обучения, так и в инструментарии. Особую остроту приобретают вопросы начального обучения, формирования альтиста. Этот этап формирования альтиста в корне отличается от первоначальной стадии обучения на любом другом музыкальном инструменте. Это отличие состоит в том, что базовые исполнительские навыки, основы альтовой техники закладываются в ходе обучения игре на скрипке. В. В.Борисовский считал сложившуюся практику первоначального обучения альтистов на скрипке «целесообразной, более того, единственно возможной…». Тот факт, что большинство известных альтистов именно так начали свой творческий путь, служит доказательством правоты этой точки зрения.

Важным моментом является возраст ученика при переводе со скрипки на альт. 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, т.е. 14-16 лет. Разумеется, верхней возрастной границы перехода на альт не существует, но необходимость знания альтового репертуара, а также специфичность альтовых навыков говорят о пользе своевременного, не очень позднего перехода.

Проблема начального обучения на альте тесно связана с учебно-педагогическим репертуаром альтиста. Скрипачи обладают замечательным инструктивным материалом. От первого движения ( или звука) до освоения всех основных видов техники существует стройная система прогрессивного накопления игровых приёмов. К сожалению, в инструктивном альтовом репертуаре ничего подобного не наблюдается. Хорошие этюды Б.Кампаньоли, трудные и полезные этюды Ф.Хофмейстера, И.Палашко,М.Тэриана, несколько хрестоматий – вот и всё, чем располагает педагог –альтист.

При сравнении учебно-концертного репертуара скрипача и альтиста наблюдается аналогичная картина. Собственно учебных концертов и сонат,служащих педагогическим целям, у альтистов нет. Концерты Г.Телемана,И.К.Баха, К.Стамица, Г.Ф.Генделя и другие – репертуар концертный. Конечно, он может быть приспособлен и для учебных целей. Но, чтобы хорошо или хотя бы с пользой для себя их исполнить, ученик все же должен предварительно изучить произведения Ш.О. Берио, Дж.Б.Виотти, А.Вьетана и т.д. Также легко обнаружить в альтовой литературе значительный пробел:композиторы XIX века крайне мало писали для альта. Романтический «пласт» музыки в альтовой литературе почти не представлен. Сонаты А.Оннегера, П.Хиндемита, концерт Б.Бартока многие другие произведения, несущие в своей основе романтическое начало, альтист не сможет убедительно передать не имея навыков игры романтической музыки.

Альтовая педагогика для начинающих делится на два этапа.

ПЕРВЫЙ ЭТАП – обучение на скрипке. Ошибочным будет, если педагог, занимаясь с маленьким скрипачом и уже представляя его «альтовые перспективы», начнёт искать методику, несущую специфические альтовые черты, надеясь, что она создаст более естественные условия для перевода со скрипки на альт.

Это неверно. Со скрипачом нужно заниматься по скрипичной методике до перевода его на альт. Альтовая методика на первом этапе обучения совершенно не отличается от скрипичной.

ВТОРОЙ ЭТАП – обучение на альте. Хотя программа Детской музыкальной школы предусматривает перевод некоторых учащихся – скрипачей в класс альта, однако практически это осуществляется гораздо позже – в училище, в ВУЗе. Трудности перевоспитания сформированных навыков игры на скрипке сообразно их альтовой специфике усугубляются такими обстоятельствами, что на альт часто переводятся недостаточно профессионально обученные скрипачи, страдающие серьезными недостатками в постановке рук, отсутствием двигательной свободы, плохой координацией игровых приёмов со слуховой сферой и т.д.

Поэтому актуальная для музыкального образования проблема *преемственности в обучении инструменталиста* по-особому выглядит в альтовом классе музыкального училища. Педагог сталкивается не только с задачей перестройки скрипичных навыков сообразно требованиям альтового исполнительства, но и с необходимостью сохранить и развить базовые элементы мастерства, которые являются общими для скрипачей и альтистов. И здесь возникает потребность борьбы с «негативной» преемственностью, т.е. искоренением «пороков» скрипичного обучения. Следовательно, преемственность в обучении исполнителя между классами скрипки и альта можно считать одной из центральных проблем альтовой методики.

Прежде чем перейти к изучению некоторых проблем характерных для альтовой педагогики, нужно рассмотреть вопрос о размере инструмента, оказывающий влияние на постановку альтиста и развитие всех видов техники. По величине альты делятся на три группы : мелкие 370-400 мм., средние 400-430 мм., крупные 430-470 мм.. Мелкие альты крайне редко используются в концертно-исполнительской практике. Они не обладают полным, глубоким тоном и уступают инструментам более крупного размера. Что касается области альтовой педагогики, то на начальном этапе обучения можно использовать подобные альты, т.к. они являются как бы «промежуточными» в процессе приспособления к инструменту. Однако следует учесть, что иногда разумно сразу предложить студенту инструмент более крупного размера.

Основные споры ведутся вокруг проблемы преимуществ средних или крупных альтов. Крупные альты имеют значительные звуковые преимущества перед средними. В.В.Борисовский был страстным и решительным поклонником крупных альтов. Однако преимущества крупных инструментов перечеркиваются неудобством игры на них. Еще в 1893 году известный русский скрипичный мастер А.Леман рекомендовал размер корпуса альта -420 мм.-как наиболее удобный. В 1960 году Международная конференция по выработке стандартного альта в г.Риме тоже остановилась на размере «не менее 420 мм.». Ученик-скрипач отстает от сверстников. У него накапливается раздражение, направленное на все, что окружает скрипку. Такого студента не стоит переводить со скрипки на альт, используя «промежуточный» инструмент. Педагог должен «выбить» у него привычные отрицательные ощущения, предложив инструмент не похожий на скрипку. Все, что связано с неудавшимся скрипичным обучением целесообразно исключить. В дальнейшем, если дело пойдет на лад, можно будет без особой опасности вернуться к скрипичному инструктивному материалу. В переходном периоде обучения альтиста, в момент формирования альтиста, не должен быть упущен основопологающий принцип единства художественного и технического развития исполнителя. Работа над исполнительским аппаратом альтиста не должна сводиться к исправлению дефектов скрипичной постановки и приспособлению к новому инструменту. Формирование альтовой техники нужно связывать с постижением особых выразительных возможностей альта. Выявлять и воспитывать склонность студента к альтовой специфике мелодического интонирования.

Учебную деятельность начинающего альтиста нужно направлять на изучение истории альтового искусства. В.В.Борисовский подчеркивал, что «для изучающих альт как сольный инструмент совершенно необходимо хорошо знать историю его возникновения, развитие исполнительского мастерства на нем и его литературу». Важно и воспитание творческого отношения к овладению основами игры на альте. Т.е. для обеспечения необходимой преемственности нужен комплексный подход к этому сложному процессу.

Рассмотрим моторно-технические компоненты формирования исполнительского аппарата альтиста. Из-за большего ( по сравнению со скрипкой ) натяжения альтовых струн, при звукоизвлечении необходимо более энергичное давление смычка на струны. Согласно данным Б.Б.Палшкова, необходимое давление на струны последовательно увеличивается на скрипке ( от струны Ми к струне Соль ) от 55 до 305 гр., а на альте ( от струны Ля к струне До ) от 240 до 500 гр.. Другая особенность игры на альте состоит в более широкой мензуре и в необходимости расширенной постановке пальцев на грифе. При этом неизбежно большее напряжение межпальцевых связок, мышц кисти и предплечья. Из-за этих особенностей игры на альте значительно возрастают трудности в приобретении мышечно-двигательной свободы. Решением этой задачи может служить более полное использование в игровом процессе веса обеих рук.

Игровой аппарат альтиста состоит из трех компонентов: 1) общая постановка; 2) постановка левой руки ( интонирование ); 3) постановка правой руки ( звукоизвлечение ).В понятие общей постановки часто относят лишь удобное, ненапряженное положение ног, всего корпуса, свободное состояние мышц шеи и естественное положение плечевого пояса. Вместе с тем, с целостной точки зрения верно относить к общей постановке и навыки приспособления к инструменту левой и правой рук альтиста.

Формирование и развитие подобных постановочных навыков в переходном периоде обучения на альте опирается на весовой принцип организации общей скрипичной постановки, который является преемственным в обучении альтиста. Преемственность реализуется через *более полное использование веса рук*, что составляет одну из специфических особенностей альтового исполнительства.

На начальном этапе занятий в классе альта следует большое внимание уделять упражнениям по осознанному управлению мышечными расслаблениями и напряжениями. Упражнение состоит в тренировке свободного падения рук ( расслаблении мышц плечевого пояса, спины ) под воздействием собственной тяжести. Известно, что зажатости, возникающие в каких-либо суставах или мышцах передаются в различные звенья исполнительского аппарата, т.к. человеческий организм по своей природе целостен. В процессе занятий невозможно одновременно контролировать все суставы и мышцы. Целесообразно сосредоточить внимание на тех частях, где обычно возникает зажатость. К таким критическим точкам игрового аппарата относятся: весь плечевой пояс и, в частности, плечевые суставы обеих рук, оба больших пальца, оба лучезапястных сочленения, от которых зависит свобода всех движений кисти, а также локтевой сустав правой руки. Контроль этих точек может осуществляться как во время специальных упражнений ( принцип : напряжение-расслабление ), так и в паузах путем освобождающих движений (отведение рук в стороны, вращение кистей и др. ). Также раскрепощенность игрововых действий зависит от общей позы альтиста. Каковы же начальные шаги организации двигательно-игрового аппарата альтиста? Хотя базовые навыки не являются новыми для начинающего альтиста, тем неменее они должны быть подвергнуты разносторонней проверке в связи с переходом на другой инструмент. Обучение скрипача начинается с освоения 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 и корректировать этот навык. Нужно устранять дефекты осанки – сутулость, неестественный подъем левой или правой стороны плечевого пояса, искривление позвоночника и др. Тренировку рациональной игровой позы полезнее проводить держа в руках инструмент и смычок. Начинающий альтист должен осмыслить и ощутить двигательно-игровое положение обеих рук, не изолируя их друг от друга. К этому побуждает изменение условий игры на альтовом грифе и звукоизвлечение смычком, вызванное более крупным корпусом альта. Альтист должен значительно больше вытягивать левую руку ( особенно при игре в I позиции).

Место контакта смычка со струной также отодвигается, а это заставляет и правую руку немного выносить вперед относительно места её естественного подвеса. Из-за этого возникают дополнительные трудности в звукоизвлечении, особенно у конца смычка. Все это обязывает с большой тщательностью отнестись к формированию навыка удерживания альта в игровом положении и приспособлению к нему левой руки. У начинающих скрипачей можно организовать постановку левой руки, исходя из осознанного ощущения двух точек опоры ( основной и переменной ). По мере развития навыков игры в позициях и вибрато, постепенно переходить к одной точке опоры. В периоде формирования альтиста следует придерживаться иного принципа. Здесь кисть и левая рука в целом должны быть полностью освобождены от функции удерживания инструмента. За ними может быть сохранена лишь роль дополнительной ( весовой ) опоры. Наличие только *одной точки опоры* инструмента, да еще при необходимости более полного использования веса руки в работе пальцев на грифе, требует хорошей организации этой опоры. В первую очередь нужно тщательно подбирать мостик. В игре учащихся скрипичных классов музыкальных школ, не проявляющих достаточных технических качеств, часто первопричиной является плохое приспособление инструмента к корпусу и рукам. Неправильная организация игровой опоры ведет к тому, что инструмент в значительной мере удерживается пальцами левой руки. Из-за чего ограничивается возможность развития техники левой руки. Более того, зажим левой части исполнительского аппарата передается и в правую руку. Схватывание смычка пальцами ограничивает его весовое воздействие на струны и возможность использовать вес руки. Возникают трудности в звукоизвлечении, в овладении штрихами.

Формирование рационального навыка удерживания инструмента 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 ); 4) левой стороной нижней челюсти. Первые три точки, поддерживающие инструмент снизу, ощущаются играющим легко. Четвертая – требует поиска. Нужно так приспособить к подбороднику эту сверху уравновешивающую опору инструмента, чтобы возможно полнее передавалась на него тяжесть головы в сочетании с минимальным давлением. Конечная цель – удерживать альт устойчиво. При этом важно ощущать, что мышцы прилегающие к опорным точкам свободны ( особенно в области плечевого сустава и шеи ).

Для управления мышцами так же нужны специальные упражнения, основанные на контрасте ощущений. На вдохе сознательно напрягаются мышцы плечевого пояса, шеи . На выдохе мышцы расслабляются. Констатируется ощущение их свободы. При напряженном держании инструмента, унаследованном «от скрипичного прошлого», можно предложить студенту сначала крепко зажать альт подбородком, напрячь мышцы шеи, намеренно приподнять плечевой пояс, затем осслабить мышцы. Так будет яснее ощущаться мера мышечных усилий, необходимых для уравновешивания,а не закрепления инструмента. Такие упражнения создают необходимую настройку организма, направляют внимание студента в сторону контроля и коррекции мышечных усилий.

После того как освоен способ удерживания альта, следует формировать общее ( целостное ) представление об альтовой постановке обеих рук. Для этого, установив альт в точках опоры, нужно «подвесить» левую руку на грифе и, взяв правой рукой смычок, положить его на струны в центре тяжести. Т.е. «подвесить» правую руку со смычком. Так у начинающего альтиста будет формироваться целостное представление об общей весовой постановке корпуса, инструмента, смычка, обеих рук.

Устанавливая левую руку в игровое положение полезно еще при свисающей руке сначала активизировать пальцы ( как бы складывая их в кулак ), затем повращать предплечьем и только после этого согнуть руку в локтевом суставе. В последнюю очередь отводится от корпуса плечевая часть руки. Таким образом, вся левая рука приобретает игровую форму. Это упражнение способствует тому, что мышцы включаются в работу последовательно, а не все сразу, что ведет к их перенапряжению. Такие же упражнения следует делать и с правой рукой. Конечной целью должны быть искомые весовые состояния левой руки на грифе и правой руки со смычком на струне. В самом начале левую руку можно устанавливать в III позицию, а смычок в средней части. Большая свобода согнутого локтевого сустава способствует весовому ощущению рук. Когда левая рука переходит в I позицию, правая переводит смычок к концу ( обе руки разгибаются в локтевом суставе ), появляется возможность сосредоточить внимание студента на важной задаче – передаче веса рук на инструмент и смычок. При этом надо отрабатывать умение облегчать весовое давление пальца на гриф, чтобы не тормозить переходов. При всей несхожести игровых движений правой и левой рук такие симметричные действия поначалу очень эффективны для работы над игровым аппаратом и формированием координационных навыков. Научные представления наших дней позволяют считать, что двигательно-игровой аппарат музыканта нужно формировать как *целостную систему*. Это особенно важно учитывать в период формирования альтиста. В целенаправленном объединении, единстве весовых ощущений левой и правой рук кроются резервы овладения альтовой спецификой звучания и мелодического интонирования.

Для общей постановки альтиста важен также наклон инструмента. Игровой аппарат скрипача допускает различные варианты – от значительного наклона (узкая форма постановки), до более ограниченного ( широкая форма постановки). При узкой постановке возможность максимального использования веса правой руки уменьшается. Для альтистов более характерна широкая форма постановки, когда инструмент отводится влево и принимает менее наклонное положение. При этом плечевые части обеих рук отдаляются от корпуса , а правая рука принимает более высокое положение, облегчающее передачу её тяжести на смычок.

«Подвешенность» на грифе – главный принцип организации всех игровых движений левой руки. Рука альтиста как бы «подвешивается» на грифе, опираясь на округлые, крепкие пальцы. Следует направлять тяжесть руки на палец, опереть на него всю руку. Тяжесть руки должна переваливаться с одного пальца на другой. Все это способствует активному, плотному прижатию струны, свободному от мышечных напряжений кисти и предплечья. Мера весовых усилий , нужных для прижатия струны, корректируется ощущением свободы висящей руки ( не её тяжестью ), а также слуховым контролем. Критерием будет служить интонационно ясное и тембрально яркое звучание. Ю.И.Янкелевич отмечал, что скрипачам часто свойственно «недостаточное прижатие пальцев к струне». Это «не позволяет достичь полноценного звучания, что выражается при игре в piano в рыхлости и расплывчатости его, в наличии призвуков, а при игре forte – иногда даже в интонационном искажении».

Типичным недостатком является так же неверная временная координация игровых действий пальца и смычка. Для правильного звукообразования играющий палец должен всегда как бы опережать извлечение звука смычком. Альтисты в силу особенностей инструмента, а так же стремления играть свободной рукой часто грешат несовершенством этого навыка. Отсюда сиплое, неопределенное звучание. Но и чрезмерное прижимание струн ( приводящее к зажатости руки), характерное для начинающих скрипачей, придает звуку жесткость, сухость. Сохранение этих дефектов у альтиста лишает его возможности художественного развития. При использовании же весовых, а не нажимных усилий, даже избыточное прижимание струны не ведет к зажатости. В переходном периоде обучения, в момент формирования альтиста, нужно тщательно отрабатывать навык прижимания струны, который вместе с атакой звука смычком, является важнейшим компонентом звукообразования. Работу в этом направлении нужно постоянно сочетать с воспитанием основного в технике смычка приема атаки звука.

Более широкая мензура, расширенное положение пальцев, затрудненность игры четвертым пальцем – все это заставляет внимательно отнестись к расстановке пальцев левой руки на альтовом грифе. С точки зрения преемственности в обучении альтиста целесообразна расстановка пальцев по принципу «от четвертого к первому». Округлый 4-й палец, отодвинутый назад 1-й и кисть, приближенная к шейке инструмента – оптимально для альтового грифа. Однако, при сочетании 2-го или 3-го пальца с 4-м трудно обойтись без вспомогательных движений кисти. Поэтому не следует добиваться большой закругленности 4-го пальца, чтобы избежать кистевых движений. Кроме того, «проблема 4-го пальца» заставляет внимательно относиться к рулевым движениям локтя, особенно при установке 4-го пальца на нижележащую струну.

Закономерна и преемственность между скрипичной и альтовой интонацией. В связи с большей мензурой, а следовательно и с большей растяжкой пальцев, можно считать, что альте играть труднее, чем на скрипке. Особенно, если речь идет о чистоте интонации в мелкой технике левой руки, когда контроль затруднен быстрым темпом. Если скрипач приучен интонационно ощущать гриф, учитывая изменяющиеся интервальные расстояния на основе четкого ощущения ладовых тяготений, то перестройка на более широкие расстояния протекает легко. Если же гриф ощущался «точечно», то овладение более сложной альтовой интонацией затрудняется и всю систему звуковысотного интонирования придется воспитывать с азов. Так же не менее существенна «проблема большого пальца». Ю.Крамаров считал, что нет принципиальных различий в положении большого пальца у скрипачей и альтистов. Из этого следует, что большой палец может быть продвинут вперед ко 2-му – 3-му пальцам, либо отведен назад к 1-му, что по мнению Б.А.Струве связано с индивидуальными особенностями строения кисти. В.В.Борисовский считал, что большой палец левой руки должен быть оттянут назад, или, как выражался Вадим Васильевич, «он постоянно должен смотреть на колки , что обеспечивает руке более свободный выход в высокие позиции». Сама по себе проблема сложна и решается неоднозначно. Функция большого пальца состоит в создании хорошей опоры для играющих пальцев ( включая смены позиций и вибрато). Его прикосновение должно отвечать двум противоположным требованиям: устойчивости и свободы. Отсутствие устойчивости вызвано прижиманием большого пальца к шейке. Положение большого пальца, организующее пальцевой аппарат альтиста, важно и с точки зрения использования веса руки. Но это не означает пассивности самих пальцев и кисти. Наоборот, предполагается ведущая роль пальцев в технике левой руки и их двигательная автономия. Умение регулировать степень веса левой руки ( вес облегчается при сменах позиций, в моторных эпизодах, а в кантилене возрастает ) воспитывается в тесной связи с игровыми действиями правой руки со смычком ( у колодки её тяжесть также нужно облегчать, а у конца – увеличивать ).

Положение большого пальца в сочетании с весовым принципом важно при формировании специфически альтового вибрато. В современном альтовом исполнительстве высоко ценится разнохарактерное вибрато, владение различными его типами и видами. Будущего альтиста нужно учить вибрировать непрерывно, добиваясь одинакового выполнения вибрато всеми пальцами, передачи его от одного пальца к другому, сохранению этих качеств при игре на разных струнах. Это возможно лишь при отсутствии зажатости во всей левой руке. Пути исправления плохого вибрато нужно искать через устранение мышечной зажатости. Кроме того необходима свобода всех суставов и фаланг вибрирующего пальца. В основу работы над альтовым вибрато должны быть положены *весовые ощущения*. Б.А.Струве в своей работе, посвященной вибрато писал: «рука словно виснет на играющем пальце, пользуясь для нажима собственным весом, весом предплечья и локтя». В противном случае палец при вибрато может сползать со своего места, что ведет к ухудшению интонации и звучания, а при волнении на эстраде приводит к неуправляемой, «тремолирующей» вибрации. На раннем этапе обучения альтист не умеет вибрировать всеми пальцами одинаково. Следует найти у студента наиболее хорошо вибрирующий палец ( обычно это 2-ой ), определить позицию, в которой ему легче вибрировать ( обычно это III или IV ).На этой стадии работы следует улучшать звучание именно этого звука, освободить вибрато от неравномерности амплитуды и т.п.. После того как достигнуто относительное благополучие в звучании этой ноты, навык переносится на соседние ( выше или ниже лежащие пальцы ). Некоторое время соседний палец будет мешать уже наладившему правильное движение основному пальцу. Поэтому разрабатываемый палец «включается» в работу на некоторый отрезок времени, после чего необходимо вернуться к исходному положению и повторить упражнение. Этот процесс нуждается в усиленном контроле. В дальнейшем упражнение варьируется, передвигается в другие позиции и на соседние струны. Эту работу целесообразно выполнять регулярно, не пропуская ни одного дня, но кратковременно - 15-20 мин. в день. Преодолев неравномерность колебания левой руки, научившись вибрировать более или менее одинаково всеми пальцами, студент решит только узкую техническую задачу. Однако это может служить предпосылкой к достижению художественных целей.

Есть и другой метод работы над вибрацией, исходящий из творческих намерений исполнителя. Художественные задачи и цели заставят студента выбрать подходящие выразительные средства и, в том числе, вибрато. Наряду с преимуществами этого метода, развивающего художественную натуру исполнителя, он имеет дефекты. Недостатки игрового аппарата все же вылезут, затормозив работу над произведением. Недаром В.В.Борисовский не соглашался с пианистами А.Шнабилем и Г.Г.Нейгаузом, что сложившемуся исполнителю нет необходимости заниматься техническими упражнениями. Он говорил, что инструменталистам с всегдашней заботой о чистоте интонации, об освоении грифа вряд ли возможно следовать в этом вопросе за пианистами.

На примере исполнения штриха detache можно исследовать специфику игры на альте, связанную с постановочным приспособлением правой руки к смычку. Этот штрих является одним из основных и оказывает заметное влияние на звукоизвлечение в целом. Студент, осваивающий альт, должен сравнивать альтовые приемы исполнения этого штриха со скрипичными, почувствовать разницу в звукоизвлечении, «поймать» и закрепить новые для себя ощущения. Альтисту удобнее играть в более тяжелой части смычка, поэтому смычок ( при сравнении со скрипачом ) будет чуть сдвинут в сторону колодки. Более тяжелая часть смычка помогает избежать затраты дополнительных усилий на преодоление более толстых струн и акустических особенностей инструмента. Акустическими особенностями продиктован и вопрос *равномерного движения* смычка. Скрипачам К.Флеш советует иногда подчеркивать штрих способом ускоренного движения смычка в начале каждого звука, что способствует освобождению от скованности. Эта рекомендация непригодна для альтистов. При исполнении detache этим способом на альте почти неизбежно возникает шипящий, «неопёртый» звук. Причина в том, что смычок, быстро пробегая по струне инструмента менее отзывчивого в акустическом отношении чем скрипка, не успевает обеспечить полноценное взаимодействие со струной, «не набирает» звук. «Набирание» звука предполагает постоянный контакт волоса смычка со струной в каждой точке его соприкосновения во время ведения смычка. В отличие от скрипача, альтист должен обеспечивать равномерное движение смычка по струне на всем протяжении звучащей ноты. Продергивание смычка в любой фазе движения неизбежно приведет к звуковым искажениям.

С вопросом равномерного движения смычка тесным образом связана скорость его ведения. Скрипач имеет право играть detache широким, идущим по струне с большой скоростью смычком. На альте смычок должен «ходить» по струне медленнее. Чем быстрее detache, тем меньше длина смычка. На верхних струнах штрих может быть чуть шире и ближе к верхней части. На нижних – короче и ближе к колодке. Скорость движения смычка, соответственно, то увеличивается, то уменьшается. В поисках плотного звука студент часто начинает «давить», продолжая играть слишком широким смычком. Звук от этого будет лишь ухудшаться. На примере I части Концерта Генделя легко определить правильность штриха detache. В исполнении этой части нередко прослеживается противоречие между красивым, свободным detache «на вид» и сиплым , тусклым звуком «на слух». Студент размашисто играет «незажатой» правой рукой, а звуковой контроль потерян. Широкий штрих при игре на альте не способствует освобождению правой руки. Напротив, звукоизвлечение затрудняется, альтист испытывает дискомфорт, что может привести к потере контроля над звуком или к физическим травмам. В кантилене принцип медленного ведения смычка не нарушается. Навык, выработанный на detache, не даст возможности «гонять» смычок и в кантилене. Полнозвучно «набирающий» смычок – основа красивого, широкого тона. В совершенствовании культуры звукоизвлечения и организации правой руки большую помощь оказывает работа над гаммой. Целесообразно играть гамму в умеренном темпе. Необходимо воспитывать у студента привычку быть сосредоточенным и следить не только за четкостью работы пальцев правой руки, но и за распределением смычка, ровностью, неторопливостью его ведения. Необходима тщательная работа над звуком гаммы.

Работая над концертным репертуаром, студент столкнется с иными трудностями, продиктованными особенностями художественного произведения. Звукоизвлечение должно быть разнообразным по приемам, но все же оно должно подчиняться методическому принципу:*равномерному и медленному ведению смычка.*

Оптимизация преемственности в обучении – актуальная проблема альтовой педагогики. Требуется комплексный подход к развитию и перестройке умений и навыков в период формирования альтиста. Это означает единство музыкально-художественного и технического развития студента, взаимосвязь элементов исполнительского аппарата, единство действий левой и правой рук и т.д. Помощью в этой работе может служить «весовой принцип» организации игровых движений, реализовывать который нужно с первых шагов формирования альтиста.

Перед студентом на начальном этапе овладения альтом ( при переходе на него со скрипки ) встают определенные психологические сложности. Здесь необходимо знание психологических механизмов, способствующих переключению выработанных навыков и двигательно –слуховых ощущений в новое русло. Обычно педагог показывает как надо играть на альте, меняет постановку, манеру звукоизвлечения, вибрато и т.д. При этом студент получает новые координаты действия. Если учитывать психологическую сторону вопроса, то следует на первых порах несколько утрировать то, что должен делать ученик на альте: добиваться более масштабного , чем это будет в окончательном виде, звукоизвлечения, более замедленного вибрато и т.п. Этот прием эффективен и при исправлении дефектов постановки, игровых движений.

Нужно ли повторять замечания? Психологи установили, что повторять замечание в разной форме нужно обязательно. Его нужно разъяснять, обогащать, давать в новом контексте, варианте, а не буквально. При буквальном повторении замечание становится навязчивым, его смысл и слова теряют своё значение.

Самое легкое для педагога – дать ученику готовую схему решения. Но тогда все будут играть одинаково. Самое трудное – «увидеть в пусть неумелой игре самостоятельное, своё и помочь ученику вытянуть это, создать собственный план игры. Раньше я применял показ очень часто, а теперь отказываюсь от содержательного показа музыки – опасаюсь копирывания. Тщательно разъясняю, в каком аспекте выполнять задачу, стараюсь возбудить поиск самостоятельного решения. Но в отношении сложных технологических мест, деталей, если они не получаются, - показываю» - говорил Ф.С.Дружинин.

Для выработки психологической устойчивости на эстраде студент должен идти туда с твердым убеждением, что он по праву играет сочинение, нашел в нем что-то своё, интересное. В.В.Борисовский мудро напутствовал учеников перед выступлением: «Не играй лучше, чем ты можешь!», снимая установку на максимализм исполнения, приводящую к зажатости.Главной задачей педагога является «открытие» студента для себя, понимание его возможности и перспективы. После этого нужно стремиться всеми средствами помочь ему «открыть» самого себя, понять свои сильные и слабые стороны. С точки зрения психологии педагог и ученик выступают на равных. Ф.С.Дружинин говорил: « Я считаю, что с тех пор, как я стал педагогом, я прошел заново всю школу альтиста, пересмотрел многое и продолжаю бесконечно смиренно учиться дальше на основе общения с учениками».

Список литературы.

Берлянчик М.М. О предпосылках перспективного обучения в

классе скрипки. – В кн.: Вопросы музыкальной педагогики:

Смычковые инструменты. Новосибирск, 1973.

Берлянчик М., Мазченко Ю. Проблемы преемственности в

обучении альтиста. В кн.: Вопросы музыкальной педагогики.

М., 1987.

Бычков В.Д. Типичные недостатки постановки рук и приемов

игры начинающих скрипачей: Метод. Рекомендации. М., 1979.

Григорьев В.Ю. О некоторых психологических аспектах в

работе педагога-музыканта. В кн.: Вопросы музыкальной педагогики.

Вып.8. М., 1987.

Григорьев В.Ю. Методические взгляды Ю.И.Янкелевича. – В кн.:

Ю.И.Янкелевич Педагогическое наследие. М.,1983.

Зеленин В.М.Физические подготовительные упражнения на

начальном этапе воспитания скрипача. Минск., 1982.

Крамаров Ю. Некоторые вопросы альтовой педагогики. - В кн.:

Вопросы музыкальной педагогики. Вып.2. М.,1980.

Либерман М. Некоторые вопросы воспитания техники левой руки

скрипача. - В кн.: Вопросы музыкальной педагогики.

Новосибирск, 1973.

Либерман М. Берлянчик М. Культура звука скрипача. М.,1985.

Палшков Б. Некоторые аспекты проблемы интонирования на альте.

В кн.: Вопросы музыкальной педагогики. Вып.8. М.,1987.

Погожева Т. Вопросы методики обучения на скрипке. М.,1964.

Понятовский С. История альтового искусства. М., 1984.

Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. М.,1966.

Подгорный Т. Из записок мастера. М.,1960.

Симонов Ю. Об артисте, наставнике, друге.

В кн.: Вопросы музыкальной педагогики. Вып.8. М.,1987.

Сквирский Л. Игра на альте в высоких позициях.

В кн.: Вопросы музыкальной педагогики. Вып.8 М.,1987.

Стеценко В. Принцип движения как основа формирования игровых

навыков скрипача. – В кн.:Вопросы музыкальной педагогики. Вып.2.М.,1980.

Стоклицкая Е. В.Борисовский – педагог. М.,1984.

Струве Б. Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых

инструментах. М. – Л.,1933.

Струве Б. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов:

Этюд из области музыкальной педагогики. 2-е изд.,доп. М.,1952.

Талалай Б. Проблема управления мышечными напряжениями.

В кн.:Вопросы совершенствования преподавания игры на оркестровых

инструментах. М.,1978.

Турчанинова Г. О первоначальном этапе развития виртуозной техники

юного скрипача: Из опыта работы. – В кн.:Вопросы музыкальной педагогики.

Вып.2. М.,1980.

Флеш К. Искусство скрипичной игры. М.,1964.

Ширинский А. Штриховая техника скрипача. М.,1983.

Шульпяков О. О психофизическом единстве исполнительского

искусства. – В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки.Вып.12.Л.,1973.

Юзефович В. В. Борисовский – основатель советской альтовой школы.

М.,1977.

Ямпольский А.И. К вопросам скрипичной техники:штрихи.

В кн.: Проблемы музыкальной педагогики./Труды Моск.консерватории.

М.,1981.

Янкелевич Ю. Педагогическое наследие. М.,1983