

РАЦИОНАЛИЗАЦИЯ ИГРОВЫХ ДВИЖЕНИЙ ЦИМБАЛИСТА

Стремительное и динамичное развитие на протяжении XX в. исполнительского искусства на белорусских цимбалах обусловлено самим духом времени. Однако методика преподавания еще недостаточно разработана. Необходимо искать новые методы обучения и совершенствования исполнительского мастерства.

Основные положения исполнительской техники цимбалиста в свое время были сформулированы основателем академического народно-инструментального искусства, выдающимся исполнителем, ярким педагогом и дирижером И.И.Жиновичем. Его последователями стали ведущие педагоги современности: Е.П.Гладков, Т.П.Сергеенко, Р.В.Подойницына, Л.Н.Жданович.

Вместе с тем имеющаяся методическая литература для цимбал рассматривает, в основном, проблемы, связанные с начальным обучением. Вопросы же совершенствования техники исполнительства учащихся музыкальных училищ и студентов высших учебных заведений освещаются частично и поэтому требуют дальнейшей разработки.

Хорошая теоретическая база, унификация штрихов, аппликатуры, глушения, методов работы над техникой – это своего рода социальный заказ, выдвигаемый самой жизнью на современном этапе развития цимбального искусства.

Задумываясь над тем, как помочь исполнителю преодолеть технические трудности, мы пришли к выводу, что в первую очередь необходимо точно выяснить, скорее даже точно, в чем именно заключается трудность, понять корень проблемы, а не констатировать факт наличия ее симптомов.

Чаще всего цимбалист просто не отдает себе отчет в том, что у партии каждой руки свой графический рисунок. И, не разграничивая работу рук, исполнитель оказывается в затруднительном положении, так как в его сознании в данном случае фиксируется только единый звуковой поток произведения, а не метод его воплощения. Не осознавая технику каждой руки в отдельности, невозможно рассчитывать на стабильность и качество исполнения. Ярким подтверждением этому являются замечательные слова известного пианиста и теоретика, профессора

Ленинградской консерватории С.И.Савшинского: “Как бы изумительно все ни получалось, оставшись неосознанным, удача неповторима” [1, с. 175].

В свете сказанного мы предлагаем цимбалисту руководствоваться *принципом независимости рук*. Для того чтобы выяснить, в чем его суть, возьмем простой пример:

Пример 1



Мы видим, что правая рука исполняет ноты “до”, “ми” и “соль”, а левая – “ре” и “фа”. Работа каждой руки в отдельности выглядеть будет так:

Пример 2

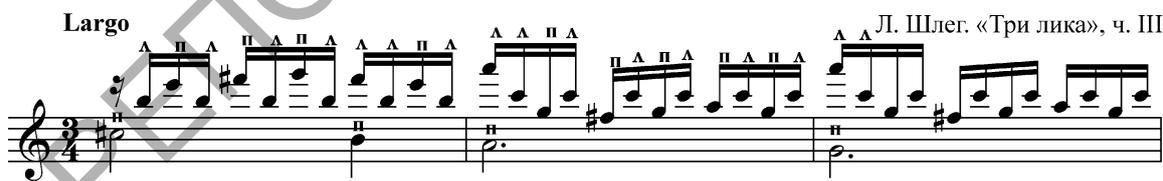


Пример 3



Следует заметить, что при любой фактуре ситуация остается прежней. Все равно каждая рука выполняет только свою работу. Возьмем такой пример:

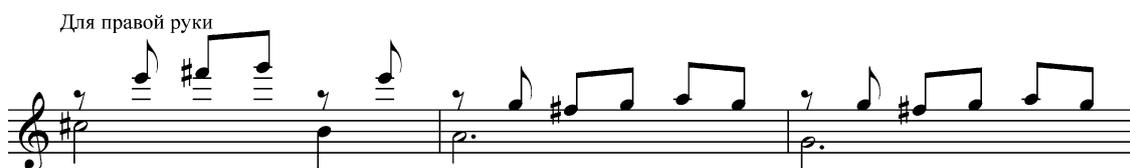
Пример 4



Р
або
та
каж

дой руки в отдельности выглядеть будет так:

Пример 5



При
мер
6



Таким образом, необходимо подчеркнуть, что “было бы дешевой, недостойной демагогией отрицать решающее значение тренировки для выработки техники... Придавая большое значение анализу, воображению, пониманию, нельзя забывать, что... автоматизация найденного и последние тончайшие приспособления организма к исполнению могут быть осуществлены только в упорной и, конечно, рационально организованной работе за инструментом” [1, с. 125].

Поскольку между слуховым и двигательным процессами существует неоднозначная связь, т.е. яркое звуковое представление еще не обеспечивает целесообразного движения, то «отсюда-то и вытекает необходимость “учить” исполнителя движениям (имеется в виду обучение рациональным приемам игры), привлекать его внимание к анализу двигательных ощущений» [3, 210]. Применение принципа независимости рук, помогающего избежать неэкономности движений, не противоречит эмоциональной выразительности исполнения.

1. *Савшинский, С.И.* Работа пианиста над музыкальным произведением / С.И.Савшинский. – М.: Классика-XXI, 2004. – 192 с.

2. *Савшинский, С.И.* Работа пианиста над техникой / С.И.Савшинский. – Л.: Музыка, 1968. – 108 с.

3. *Шульпяков, О.Ф.* Скрипичное исполнительство и педагогика / О.Ф.Шульпяков. – СПб.: Композитор, 2006. – 496 с., ил., нот.