

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

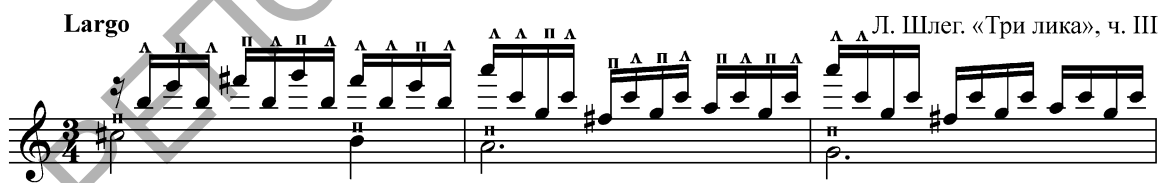


Пример 3



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

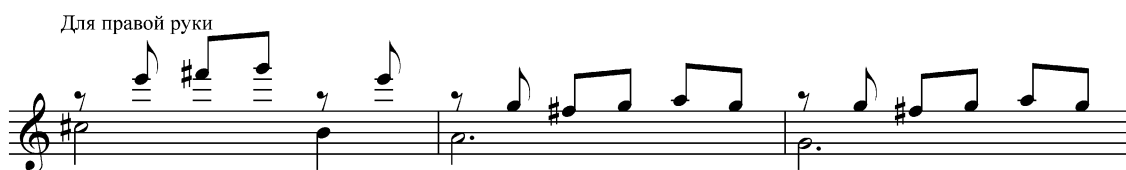
Пример 4



Р
або
та
каж

дой руки в отдельности выглядеть будет так:

Пример 5



При
мер
6



С целью создания ритмического удобства партию левой руки можно разучивать по следующей схеме:

Пример 7



Ра
бота
я

таким способом над любым технически непростым фрагментом, возможность “потери текста” и неопрятности в игре практически сводится к нулю. Во-первых, всегда будет точное осознание того, какой конкретно графический рисунок у каждой руки в отдельности, что позволит не делать лишние замахи на звуки, принадлежащие партии другой руки. Во-вторых, гарантирован точный ритм, потому что исполнитель четко понимает, на какое конкретно время в такте какая рука приходится. В-третьих, выяснив, что руки играют в два раза медленнее реального звучания (поочередная аппликатура), он имеет гораздо больше времени на контроль за их работой.

Данный метод позволяет сделать игровые движения цимбалиста более экономными и целесообразными. Таким образом, принцип независимости рук – это *осознанное движение каждой руки в отдельности*.

Хотелось бы еще подчеркнуть, что между принципом независимости рук и поочередной аппlikатурой не стоит знак равенства. При любой аппlikатуре в процесс игры вовлечены обе руки. Или они обе извлекают звуки с последующим глушением всего фрагмента целиком; или одна извлекает, а другая глушит уже ненужные звуки; или обе совмещают игру с глушением. Разучивать технически непростые фрагменты необходимо каждой рукой в отдельности, принимая за целесообразную только ту траекторию, которая непосредственно соединяет предыдущую точку (будь то извлечение звука или глушение) с последующей для каждой отдельно взятой руки.

Принцип независимости рук можно сравнить с игрой пианиста каждой рукой порознь. “Она облегчает не только работу, но и последующее исполнение изучаемого обеими руками в надлежащем темпе. Ведь каждая рука порознь уже знает и умеет играть свою партию” [2, с. 88]. Следовательно, польза от применения этого принципа очевидна.

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.