

конечной абу

А. КРУПИН

## МЕХО-ПАЛЬЦЕВАЯ АРТИКУЛЯЦИЯ ПРИ АТАКЕ ЗВУКА НА БАЯНЕ

Баян — инструмент, на котором любое звукоизвлечение связано с большим разнообразием способов ведения меха и туше. Являясь важным достоинством баяна, этот же фактор создаст и большие трудности в управлении звуком, ибо баянист должен следить за тушей, аппликатурой, полифоническим соединением голосов в условиях разноклавиатурности баяна, невозможности зрительного контроля за работой пальцев левой руки и т. д. Обобщенно обо всем этом можно говорить как о технике работы пальцев на клавиатурах. Вместе с тем баянисту нужно распределить свое внимание таким образом, чтобы решить все эти задачи комплексно, т. е. управляя работой пальцев на клавиатурах, уметь сохранить запас творческого внимания и для контроля за ведением меха.

Как всякий темперированный инструмент, баян не требует работы над звуковысотной интонацией, подобной работе скрипача, а все, что связано со штрихами и артикуляцией, к моменту концертного исполнения произведения большей частью переходит в область подсознания и, следовательно, наиболее гибким, изменчивым моментом (потому требующим большего внимания) становится динамика. Последняя зависит в основном от искусства ведения меха.

Итак, можно сделать вывод: главное внимание баяниста в процессе концертного исполнения должно быть сосредоточено на управлении звуком посредством ведения меха. Периферий же внимания остается работа пальцев на клавиатуре. Трудность здесь заключается в том, что действия пальцев находятся на поверхности внимания исполнителя, а филигранные движения меха остаются для него как бы «тайной за семью печатями»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Хочется еще раз напомнить, что абстрактно «хорошего» звука не бывает. Чтобы добиться звука высокого качества, надо иметь яркий и сильный эмоциональный заряд. Красивый звук вначале должен рождаться в сознании исполнителя. Без эмоции можно добиться лишь правильного, но не художественного звука. «Каждое движение, — писал А. Б. Гольденвейзер, — должно диктоваться требованиями музыкального образа. Всегда надо знать, какое звуковое впечатление я должен произвести и подумать, каким кратчайшим путем с наименьшей затратой сил я могу его добиться». (З, с. 46).

Целью любого приема звукоизвлечения, разумеется, является тот или иной звуковой результат. Долгое время в баянной методике существовала некоторая путаница в освещении этого вопроса: штрихами часто называли приемы игры, способы извлечения звука и т. д. (4, с. 100). Ныне этот вопрос несколько прояснен. Так, в работе Б. Егорова «Средства артикуляции и штрихи на баяне» дается следующее определение штриха: «Штрихи — это характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приемами в зависимости от интонационно-смыслового содержания произведения» (4, с. 102).

Не касаясь вопроса разработки и систематизации штрихов, рассмотрим способы, которыми они достигаются на баяне. Поскольку основополагающими при извлечении любого из штрихов являются атака, стационарная часть и снятие звука, остановимся на начальной стадии звукообразования — на атаке.

Зачастую, слушая баян в ансамбле с другими инструментами (например, с фортепиано), невольно обращаешь внимание на то, что звук баяна воспринимается как бы «со шлейфом», он словно появляется с опозданием. Причина здесь в следующем: слушая звучание фортепиано, мы, естественно, воспринимаем его точную и определенную (молоточковую) атаку звука, в атаке на баяне нет этой твердости и определенности.

Поэтому при ансамблевой игре у всех участников ансамбля должно быть единое слуховое восприятие штрихов, хотя способ их достижения у каждого будет свой — все зависит от культуры слуха исполнителей и от знания каждым из них законов управления своим инструментом.

Таким образом, атака звука, имея решающее значение в формировании штриха и будучи бесконечно разнообразной, всегда должна быть определенной и контролируемой исполнителем.

Задумаемся над особенностями образования звука на баяне. Металлическая пластинка (голос) находится в спокойном состоянии до тех пор, пока ее не раскачает струя воздуха. Всем известно, что любое колеблющееся тело, будь то струна, голосовые связки или металлический язычок, проходит стадию раскачивания. Струна рояля, например, проходит ее в несколько раз быстрее, чем язычок баяна.

Градации момента раскачивания колеблющегося тела у баяна несоизмеримо богаче и разнообразнее, чем у фортепиано.

Браунинг Д. Е.

но. Однако именно это преимущество становится часто для неумелого исполнителя серьезной помехой.

1) Подавляющее большинство штрихов, за исключением характерных, отличающихся мягкой атакой звука, требует той или иной твердости атаки (особенно это важно в музыке, активной по характеру, с ярким и четким выявлением метрического пульса). На баяне этого можно достичь, обеспечив в момент атаки предварительное избыточное давление в голосовой камере, которое в последующей фазе штриха (стационарная часть) обычно уменьшается.

Принципом предварительного избыточного давления пользуются музыканты многих специальностей (вокалисты, духовники: вспомним приемы трубачей «та», «да», «ду», «ки» и т. д.). В органе оно обеспечивается нагнетанием воздуха электромотором, в фисгармонии — нажатием педалей.

Применение на баяне пальцевой артикуляции в чистом виде — явление скорее исключительное, чем типичное. Дело в том, что мех инструмента редко ведется совершенно ровно на протяжении большого отрезка времени. В той или иной степени исполнитель всегда применяет акценты меха, чтобы яснее выявить динамическую линию музыкального развития. Именно поэтому основа артикуляции на баяне мехо-пальцевая. Тем не менее баянист должен уметь управлять мехом и таким образом, чтобы поддерживать совершенно одинаковое давление воздуха в голосовой камере баяна. Это не так легко, как кажется на первый взгляд.

Сложность заключается в том, чтобы не просто «тянуть» мех, а вести его упруго или мягко, властно или ласково и т. д. Характер ведения меха должен сохраняться устойчиво на протяжении определенного музыкального построения. Важно, чтобы у исполнителя были представления и ощущения того, как воздушные струи, создаваемые им посредством ведения меха, либо омывают металлические голосники баяна, либо же ударяют в них.

Вспомним, как вокалисты советуют брать дыхание многими способами: под ребра, в бока, под ложечку, в область позвоночника и т. д. Так и баянист должен по-разному вести мех: то активно и устремленно, словно проводя фломастером жирную линию, то робко и вкрадчиво, но с постоянным желанием как бы приподнять левый полукорпус баяна, то чуть-чуть стремясь выгнуть мех, то желая дотянуться левой рукой до невидимой точки и т. п. Вся эта гамма ощущений исполнителя дает необыкновенно разнообразный букет тембральной окраски звука.

Что же касается самой работы пальцев на клавиатуре, то она во многом будет сходна с действиями пальцев и рук органа. И хотя здесь присутствует определенная специфика баяна (вертикальное положение клавиатур, особая система их строения и расположения, неодинаковые уровни ответа голосов в разных тесситурах и т. д.), очень многое баянист может почерпнуть из знакомства с органной методической литературой.

Мехо-пальцевая артикуляция является решающим средством для достижения ясности и определенности в атаке звука. Проведем небольшой эксперимент: сохраняя характер нажатия клавиши неизменным, несколько раз поведем мех, с каждым движением увеличивая мышечные усилия (при этом следует брать один и тот же аккорд или интервал). Мы заметим, что четкость атаки будет повышаться по мере увеличения усилий в ведении меха. Очевидно, чем выше уровень предварительного избыточного давления, тем более определенной становится атака звука.

Изменим условия эксперимента: сохраняя неизменным усилие в ведении меха, сосредоточим внимание на моменте касания пальцем клавиши. Пусть вся динамическая линия туше будет расположена по возрастающей — от глубокого, неторопливого погружения пальца в «тело» клавиши до резкого, сконцентрированного мелкого касания. В этом случае ясность атаки будет возрастать по мере увеличения скорости открытия клапана. Если же к этому добавить резкие движения меха, акцентировка станет очень рельефной. Приемом, обеспечивающим наибольшую скорость открытия клапана, является удар по клавише.

2) П. Гвоздев в работе «Принципы образования звука на баяне и его извлечения», классифицирует приемы звукоизвлечения как «нажим», «толчок», «легкий пальцевый удар», «удар» и «глиссандо» (1, с. 15)<sup>2</sup>. К сожалению, среди некоторых методистов сложилось мнение, что нажим является преобладающим способом звукоизвлечения на баяне. Ставится в вину, что «... педагоги-баянисты ... рекламируют пальцевые удары и замахи...» (2, с. 12). Все способы извлечения звука, классифицированные П. Гвоздевым, в том числе, нажим и удар, имеют в себе огромное число градаций и оттенков. Если нажим давно утвердился в баянной методике

<sup>2</sup> Позднее Б. Егоров прибавил к ним еще один прием — «срыв» клавиши.

сравнение п-м д-м с д-м  
молоточка

как основной прием звукоизвлечения, то роль ударного начала явно недооценивается вплоть до наших дней. А между тем именно воспитание культуры удара по всей его огромной шкале должно стать одной из основных задач работы баяниста над техникой движения пальца. Особенно важен принцип удара в тех случаях, когда нужна отчетливая атака звука.

В чем состоит суть удара?

На рояле звук непосредственно извлекается молоточком, находящимся в свободном полете. Подобный способ звукоизвлечения появился в результате длительного исторического развития. Представим себе, что молоточек прочно соединен с клавишей. В этом случае он просто не успеет отойти от струны после удара, чтобы не помешать ей развить колебательные движения, да и сами возможности управления звуком в значительной степени снизятся. Смысл здесь в том, что летящий молоточек к моменту встречи со струной находится в кульминационной точке своего пути. Этот путь строг, лаконичен и последователен. Подобным образом должны двигаться и пальцы исполнителя.

Закон инерции лежит в основе всех движений: маховика, поршня в цилиндре, человеческой ноги во время шага. Если бы мы не использовали свободный полет ноги во время ходьбы, то наша походка стала бы напряженной, нелогичной и странной, с точки зрения привычно идущего человека. Она напоминала бы движения человека крадущегося, старающегося ставить ноги бесшумно и сознательно за этим следящего. Конечно, о скорости передвижения в этом случае говорить не приходится.

Такой вот крадущейся, напряженной походке уподобляются пальцы исполнителя — баяниста, считающего, что в основе отношений «палец — клавиша» на баяне лежит нажим. Следуя этой логике, подобный исполнитель исключает для пальцев возможность отдыха после работы. А эта возможность должна предоставляться каждому пальцу после каждого момента активности. Каким бы малым по времени ни был период отдыха, он должен присутствовать.

Поэтому, не преуменьшая значения таких приемов звукоизвлечения, как нажим, толчок и другие, можно сделать вывод, что удар является не менее важным в работе пальцев на клавиатурах баяна. Только он обеспечивает следующие необходимые при игре условия:

а) точность и фиксирование, возможность «проектирования» момента соприкосновения пальца с клавишей;

б) наибольшую скорость открытия клапана;

в) чередование работы пальцев с отдыхом.

Пальцевый удар может быть самым разнообразным: от резкого, хлесткого, как падение свинцовой гири, до очень мягкого. Удару пальца по клавише всегда предшествует замах. Его градации также различны — от явного, произведенного совместно пальцем и кистью, до внутреннего, почти незаметного.

В соответствии со степенью активности удара, соотносятся и движения меха баяниста — от плавного до резкого, толчкообразного. Следует помнить, что удар по клавише баяна служит иной цели, нежели у пианиста: на фортепиано от силы удара зависит динамическая градация, на баяне — резкость звука, в то время как нюансировка определяется интенсивностью движения меха.

В музыке кантиленной, лирической сила удара должна быть сведена к минимуму — чем более плавно будет осуществлен нажим клавиши при спокойном, ровном ведении меха, тем выразительнее исполнение. Для передачи энергичного, волевого характера музыки основная роль отводится мехо-пальцевой артикуляции с активным движением пальцев и меха. Следует, однако, заметить, что мехо-пальцевую атаку баянисты порой подменяют пальцевой. Это лишает исполнение рельефности. Возможность воздействия на атаку звука совместно мехом и пальцами — величайшее достоинство баяна.

Применение мехо-пальцевой атаки чрезвычайно разнообразно. Рассмотрим несколько примеров. Главная партия первой части Сонаты Es dur Й. Гайдна имеет мужественное, волевое начало. Использование же ударности в туше, без активных, резких движений меха явно лишает музыку динамической устремленности и энергии. Только, применив отчетливую мехо-пальцевую артикуляцию на каждой четверти такта, получим желаемый результат:



Возьмем другой пример — начальные такты пьесы «Скрипка Солдата» из оркестровой сюиты «История Солдата» И. Ф. Стравинского:



Для того, чтобы добиться в этой пьесе упругого, маршеобразного звучания восьмых длительностей в басу, совершенно необходимо прибегнуть к энергичным движениям меха на каждую из них. Но все эти длительности находятся на разном метрическом времени, поэтому динамический уровень их звучания должен быть различным. Сохранив единый характер атаки, следует средствами динамики выделить сильные доли. Во втором такте в партии правой руки появляются более мелкие длительности — шестнадцатые, тем не менее и в дальнейшем следует сохранять мехо-пальцевую атаку на каждой восьмой доле.

Несмотря на существенную роль в мехо-пальцевой артикуляции движений меха, основное место принадлежит туше, степени активности движений пальцев. Однако в отдельных случаях в создании своеобразного звукового колорита преобладающее значение имеют именно движения меха. Ярким подтверждением тому могут быть примеры, где требуется предварительное нажатие клавиши, опережающее движения меха. Здесь вопрос о качестве туше отпадает. Если пауза большая, то можно нажать клавишу спокойно, не отвлекаясь от образа, если же пауза маленькая, то движение пальца может быть и резким, поскольку на звуке это все равно не отразится.

Сам факт второстепенного значения туше в данной ситуации позволяет исполнителю сосредоточить свои действия на ведении меха, сконцентрировав тем самым внимание на задачах управления звуком<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Поэтому, данный прием в начальной стадии обучения игре на баяне целесообразно осваивать в первую очередь.

Как ни странно, сложность освоения артикуляции только средствами движений меха заключается в видимой простоте. В самом деле, что может быть проще поочередного выполнения двух действий: нажатия клавиши и ведения меха? Начинаящий баянист легко справляется с этой задачей. Но стоит приблизить ее к реальным ритмическим и динамическим условиям музыкального произведения, как она становится трудновыполнимой. Подтвердим сказанное примером:

### Allegro moderato



В данном примере начало ведения звука, достигаемое только движением меха при заранее нажатой клавише, создает особенно рельефную и логичную образную связь затухающего звука литавры с партией солиста.

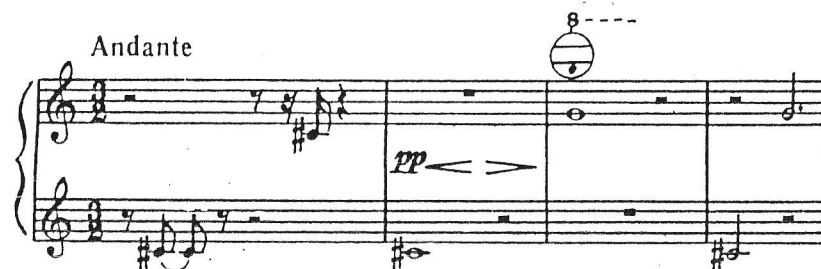
Предварительное нажатие клавиши позволяет баянисту почти на лету свести грань между моментом, когда звук еще не возник, и временем его появления (см. схему).



Динамический уровень звучания

Время звучания

Наиболее типичным и целесообразным звуковым результатом данного приема будет мягкая, «вползающая» атака звука (чаще всего с последующей его филировкой). Для ее выполнения необходима пауза во всех голосах. Приведем пример:



Количество примеров использования мехо-пальцевой атаки звука на баяне легко умножить. Это и классика, и современная музыка, переложения и оригинальная литература.

Использование мехо-пальцевой артикуляции чрезвычайно благоприятно сказывается на самочувствии исполнителя во время игры, позволяя ему избежать ненужных мышечных зажимов.

Звуконзвлечение — вопрос емкий и сложный. Автор не претендует на исчерпывающее освещение всей проблемы, наша цель — постановка и частичное решение отдельных вопросов извлечения звука на баяне. Проблема же в целом еще ждет своей глубокой и детальной разработки. Хочется надеяться, что данная работа в какой-то степени поможет ее решению.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Гвоздев П. Принципы образования звука на баяне и его извлечения. — В сб.: Баян и баянисты, вып. 1. М.: Сов. композитор, 1970, с. 12—23.
2. Говорушко П. Об основах развития исполнительских навыков баяниста. — В сб.: Методика обучения игре на народных инструментах. Л.: Музыка, 1975, с. 8—19.
3. Гольденвейзер А. Об исполнительстве. — В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 1. М.: Музыка, 1965, с. 35—71.
4. Егоров Б. Средства артикуляции и штрихи на баяне. — В сб.: Вопросы профессионального воспитания баяниста. Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 48. М., 1980, с. 86—112.