

**Звукоизвлечение – интонирование – интерпретация на баяне  
(теоретико-методологические и прикладные аспекты Школы игры  
на баяне)**

Современное искусство игры на баяне – динамично развивающаяся область мировой инструментальной культуры. Этому во многом способствуют впечатляющие успехи российских баянистов-исполнителей, педагогов, мастеров-конструкторов, композиторов, аранжировщиков.

Отечественную баянную школу всегда отличало стремление к охвату широчайшего спектра музыкальных стилей, жанров, исторических эпох. Сегодня репертуар баяниста включает музыку, написанную для разнообразных солирующих инструментов, ансамблей, оркестров. Целый ряд классических шедевров уже обрел новое, оригинальное звучание в баянных транскрипциях. Ныне ведущие российские исполнители-концертанты обладают широким кругозором и познаниями в различных областях музыкального искусства, продуктивно сотрудничают с крупнейшими композиторами академического направления.

В тоже время сегодня наблюдается отставание теоретического, методического осмысления, обоснования лучших достижений современного исполнительства на баяне. Практическая методика начального обучения игре на баяне (аккордеоне) зачастую опирается на опыт 50-60 годов. Новое в работе педагогов музыкальных школ с трудом пробивает себе дорогу. Педагоги, в основном, работают так, как их учили. А учили их, в свою очередь, педагоги-музыканты прошлых поколений. Поэтому сегодня на начальном этапе обучения в методике преподавания игры на баяне мы находимся на уровне как бы «самодеятельного творчества», когда нет единого представления о современном звучании инструмента и утверждения баяна, как оригинального, самобытного инструмента в музыкальной практике.

Можно согласиться, что в предшествующие годы задачи и цели обучения на баяне были несколько другими. На волне массового увлечения инструментом требованиями жизни на начальном этапе обучения, как правило, не ставились задачи детальной, тщательной работы над основами музыкального исполнительства. В конечном итоге в своей общей массе баянисты-педагоги так и не создали стройной системы Начальной методики обучения. Такой вывод напрашивается, когда на концертах, конкурсах, мастер-классах, курсах повышения квалификации сталкиваешься с работой некоторых педагогов ДМШ, слушаешь выступления их учеников и задаешь себе вопрос, на каком инструменте играют их ученики? Что же приходится слышать? А услышать, к сожалению, удастся в лучшем случае грамотную, правильную игру.

А где же звучание любимого инструмента с его многообразием выразительных средств, только ему свойственных возможностей?! Увы, баян зачастую звучит очень примитивно. Отсюда и художественное впечатление от игры на нем – однообразное и неинтересное.

Такая игра, такое звучание баяна в современном мире музыкального слышания и подготовленности слушателей, в век высококачественных записей не привлекает в должной степени внимание публики, а значит и не могут быть конкурентоспособными.

Для исправления такого положения в первую очередь необходимы кардинальные изменения в методике Начального обучения игре на баяне, которая по большому счёту до сих пор не создана. Необходимо создать Методику, как Искусство игры на баяне, как Путь восхождения к Парнасу. Такая методика существует в практике ведущих исполнителей и педагогов. Зафиксировать её пытались многие выдающиеся педагоги-баянисты: Б. Егоров, Ф. Липс, В. Семёнов, И. Пуриц, В. Бонаков и др. Но создание всеобъемлющей методики начального обучения возможно лишь при охвате проблемы как целого явления.

Цель и задачи сегодняшнего дня — собрать воедино все достижения исполнительской практики, методической мысли и создать «Школу...», как основополагающую базу для полноценного художественного воспитания и развития молодых музыкантов, в которой изложены пути накопления исполнительских навыков учеников, с тщательным выявлением и прописыванием всех деталей обучения, с гибким соподчинением художественных и дидактических проблем, демонстрацией их взаимной обусловленности на различных уровнях музыкального языка, стиля, жанра исполняемых произведений, постижения синтезирующей природы исполнительского интонирования.

Главная задача современной баянной школы — дать основу для приобретения и накопления художественных задатков, полной адаптации звуковых форм на своем инструменте, правильного и глубокого выявления стилистики, музыкального языка, характера интонирования как средства высказывания и передачи музыкальных образов и мыслей исполняемых произведений, способствующих накоплению художественно-выразительных средств и являющихся основанием дальнейших творческих исканий молодого музыканта.

Понятие «Школа игры на баяне» в нашей стране стало определяющим как система обучения, система приобщения ребенка к комплексу знаний и умений, а в области музыкального обучения и как воспитание образно-художественных представлений и навыков игры на инструменте. Российская баянная школа всегда отличалась своей глубиной и широтой охвата музыкального спектра мировой культуры. Уже стало привычным слышать исполнение баянистами музыки различных стилей, эпох, жанров; музыки, написанной для самых различных инструментов: клавесина, органа, скрипки, виолончели, фортепиано, хора, оркестров и ансамблей различных составов.

Баянистам не только доступно исполнение шедевров мировой музыкальной культуры, но многие из них достаточно интересно и самобытно интерпретированы в звучании инструмента. В связи с этим современный баянист — это музыкант, обладающий широким кругозором и знаниями в

самых различных областях музыкального искусства, владеющий исполнением музыки различных стилей, умелый её интерпретатор.

Содержание «Школы...» должно предполагать постепенное овладение различными элементами исполнительского мастерства, последовательность общемузыкального и технического развития ученика, направляемого квалифицированным, увлеченным, инициативным, нешаблонно мыслящим педагогом, способным вовлечь ребенка в процесс музицирования и раскрыть творческий потенциал юного инструменталиста.

Руководящая роль опытного наставника чрезвычайно важна в ситуации, когда закладываются основы рационально организованной системы игровых движений, позволяющей учащемуся в дальнейшем без дополнительных указаний педагога, руководствуясь только слуховыми «импульсами», на базе сформировавшихся навыков безошибочно выполнять игровые действия, обеспечивающие необходимый звуковой результат. При формировании игровых движений особое внимание следует уделять освоению базовых навыков пространственного ориентирования на клавиатуре, передвижению и контакта с клавиатурами, управления мехом. В дальнейшем интеграция упомянутых навыков и других исполнительских действий приближает учащегося к овладению таким сложным игровым комплексом как интонирование на баяне.

Будущая «Школа...» должна быть ориентирована на способных, эмоционально открытых и отзывчивых детей, желающих научиться играть на баяне, которые в дальнейшем, возможно, изберут музыку своей профессией. Учеба баяниста — сложный, многоуровневый процесс: чем выше он поднимается в исполнительском искусстве, тем больше внимания должен уделять совершенствованию своих исполнительских качеств. Стабильная, художественно интересная игра на баяне — результат кропотливой подготовительной работы в виде разбора, выбора аппликатуры, освоения необходимых движений по озвучиванию материала, приспособления рук к фактуре и т.д. Поэтому требования к начальным ступеням обучения, постановке базовых слагаемых изначально должны ставиться высокие.

Будущая «Школа...» должна быть построена на принципах постепенного овладения ступеньками мастерства, необходимыми навыками и умениями в их комплексном составляющем, движению по восходящей от элементарных навыков до вершин художественного мастерства под управлением педагога, уже владеющего этой вершиной и точно представляющего путь своего ученика к этой цели, дозировку каждого нового шага на этом пути.

До получения необходимых навыков необходимо, чтобы всё происходило при постоянном и неукоснительном контроле педагога не только за звуковым результатом, но и за средствами его достижения. Сложившимся навыком можно считать такие действия, когда ученик без напоминания педагога, только от потребности слуха находит необходимые движения для достижения необходимого звукового результата.

Все рекомендации «Школы...» должны быть направлены заинтересованному педагогу, призванному раскрыть и развить его лучшие

музыкальные качества, сблизить его с инструментом настолько, чтобы баян на всю жизнь стал для него инструментом выражения мыслей, чувств, ощущения жизни, близким и верным другом, с которым часто общаются и никогда не забывают, который постоянно приносит радость творчества, общения с прекрасным видом искусства — музыкой.

В наши дни ранний период формирования будущего музыканта-исполнителя приобретает особое значение. Особое внимание педагогу следует обращать на постановку базовых, основополагающих движений: перемещению по клавиатуре, различным видам движения правой руки (участие всей руки, движение руки на дыхании или после дыхания, с клавиши или с замаха), движению меха (эластичное или активное, одновременно с открытием клавиши при мягкой атаке или с предварительно подготовленным давлением при твердой и жесткой атаке).

Также педагогу следует добиваться связи появления звука с темброво-образной составляющей последующего мотива, фразы, уверенного сольфеджирования и ориентирования на инструменте (интервальное слышание и нахождение нужной клавиши на инструменте), нахождению инструментальных средств выражения через смысловое содержание произведения. Указанные навыки объединяются в единый игровой комплекс — интонирование на баяне.

Профессиональное развитие и совершенствование баяниста — длительный путь, объединяющий множество взаимосвязанных этапов. Каждый из них становится надежным «фундаментом» для последующего обучения. Вот почему требования к освоению базовых умений и навыков с годами лишь возрастают.

Сегодня для ребенка важен интенсивный путь развития. В современном потоке информации важно вести ученика, постоянно направляя его внимание на учебу, дозировано загружая информацией и контролируя её понимание. Все, что закладывается педагогом, будет осваиваться, перерабатываться как на понятийном уровне, так и на уровне ощущений и подсознания. Главное, педагог должен постоянно возвращаться в тех или иных ситуациях к уже ранее вводимой информации, напоминая о ней ученику под различным углом зрения. Все компоненты воспитания не должны упускаться и всегда быть в поле зрения педагога.

Интенсивность занятий при освоении базовых умений и навыков плохо уживается с пресловутой «всеохватностью». К примеру, возрастные границы физического, эмоционального, интеллектуального развития учащегося не предполагают «досрочной» корректировки отдельных параметров исполнения (скоростных, громкостно-динамических, фактурных и др.). Более существенным фактором, благоприятствующим продуктивному росту юного исполнителя, является слуховая чуткость и восприимчивость к образно наполненному звуку, тембровой палитре баяна, интонационно-выразительной музыкальной речи. Благодаря подобной ориентации слуха базовые двигательные навыки (управление мехом, взятие и соединение звуков) осваиваются баянистом заинтересованно, увлеченно, обретая естественность

уже на раннем этапе занятий. Отсюда произрастает возможность рациональной организации исполнительского аппарата в целом.

Необязательно, чтобы все элементы исполнительского мастерства получались сразу. На некоторые уходят годы труда, какие-то составляющие требуют постоянного совершенствования и улучшения. К примеру, нельзя требовать от юного ученика с ещё слабыми физическими данными доведения до идеального звучания на инструменте некоторых образных элементов. Какие-то потери будут присутствовать из-за физических данных ученика, качества инструмента и т.д. Важно, чтобы необходимым элементам музыкальной выразительности — качеству звука, его темброво-образной составляющей, интонационной выразительности — уделялось постоянное внимание.

Педагогу необходимо постоянно обращать внимание и настойчиво добиваться от ученика необходимого звукового результата за счет точной реализации через определенные движения меха, пальцев, руки и доводить действия ученика до необходимого автоматизма навыка (без напоминания). При этом намерение ученика получить различную звуковую палитру — мягкость, плотность, активность, пронзительность, глубину и другие качества звука — должно вызывать выработанный комплекс движений, позволяющий добиваться нужного звукового результата.

Педагогическое сопровождение, а также методы воспитания музыкально одарённых и музыкально способных детей могут и, наверно, должны отличаться. В чём, собственно, заключается музыкальная одарённость человека? Это не столько способность быстро и прочно запоминать музыку или легко овладевать двигательной техникой, это еще и неосознанное желание ребенка выразить себя через звуки. Эта индивидуальность музыкального самопроявления, как правило, происходит на уровне подсознания. Управление подсознанием возможно через накопление образных представлений и опыта успешной реализации их на инструменте, т.е. развитие как музыкальных представлений в широком смысле (развитие музыкальности как желания высказаться), так и в узком — как реализация на инструменте. Это взаимно развивающиеся понятия.

В формировании музыкальных представлений большое значение приобретает развитие у ребенка воображения. Воображение играет роль пускового механизма в том случае, если ученик не может полностью реализовать заложенную композитором в произведении необходимую образную сферу. Педагог использует различные методы, включающие объяснение (жанровости, стилистики, а если музыка программная, то и её направленность), разбор интонационной структуры, пожеланий и рекомендаций композитора, показ необходимых средств достижения на инструменте или звуковых аналогий в собственном исполнении, а на каких-то этапах — и звуковое воплощение в исполнении известных мастеров.

Всё это становится возможным в том случае, если педагогу хватает терпения, умения, а на ученика у него есть достаточно определённые планы, т.е. он видит желание ученика учиться и его несомненную одаренность, перспективу. Или же, как это встречается у энтузиастов-педагогов, по-

музыкантски ему очень хочется добиться необходимого результата. Другими словами, педагог профессионально стимулирован.

Методика должна быть направлена на развитие ученика, раскрытие его музыкальности, воспитание слуха, на передачу средствами баяна (аккордеона) художественно-образной составляющей музыкального произведения. В этом видится основная задача педагога и основа успешного развития учеников. В основе работы педагога лежит методика развивающего обучения, которая представляется как умение педагога подвести ученика к самостоятельному пониманию и освоению репертуара — основе его успешного развития как музыканта, слышанию и нахождению на инструменте средств воплощения, а также умение довести процесс его слышания и воплощения до уровня интуитивного нахождения накопленных образно-художественных средств и передаче их инструментальными средствами.

В тоже время, педагог должен использовать и метод детального разбора музыкального произведения с анализом составляющих его элементов. Речь, прежде всего, об интонационной составляющей, так как в её природе заложена основа объективного прочтения текста. Через интонации, их взаимосвязи и характер развития необходимо донести до ученика смысловую побуждающую: для чего композитор использовал тот или другой приём интонирования, в чём её закономерности и логика, взаимосвязи интонации со стилистикой и жанровой основой музыки и т.д.

Педагогу в своей работе необходимо объединить два начала: интеллектуальное и эмоционально-образное. На первый план должно выступать интуитивное слышание ученика, проверяемое детальным анализом. Процесс довольно энергоёмкий, растянутый во времени в зависимости от способностей и трудолюбия ученика, но очень интересный, и, на мой взгляд, именно он является самым важным в работе педагога.

Энтузиазм педагога окупается достижениями ученика, совершенством, естественностью, искренностью и привлекательностью его исполнения. Это своего рода подвижничество. Хорошо, когда оно даёт прекрасные восходы в виде прославивших своё имя учениках. Хуже, когда оно пополняет ряды активных слушателей, ещё хуже, когда ученик меняет профессию. Но настоящего педагога это не должно останавливать. Его энтузиазм поддерживают успехи учеников — состоявшихся музыкантов.

Не менее важное звено в обучении музыканта — воспитание потребности в определённом звуке на уровне духовной, чувственной, художественной потребности. Несомненно, для этого нужно, чтобы ученик обладал определёнными художественными задатками, развивая которые можно подвести его к потребности высказываться звуками. Изначально у ученика должна появиться потребность в определённом звуке, как краске, из которой складывается определённая картина. Безусловно, это должна быть личность, имеющая разнообразные художественные впечатления и на развитие, расширение, углубление этих впечатлений и направлена работа педагога.

Но без определённых средств для выражения, подобное наполнение не будет развиваться, так как под этим не будет материала для высказывания.

Поэтому процесс обучения должен развиваться в параллельном и пересекающем направлении, сочетая развитие образной составляющей со средствами выражения на инструменте. Наблюдая в практической работе за развитием учеников, замечаешь, что часто способный ученик, если его вовремя не организовать на инструментальное выражение остаётся довольно развитой личностью, но долгое время, даже в результате упорных занятий, он не становится музыкантом Искусства.

Из вышесказанного вытекает и актуальность создания методики начального этапа обучения. С первых шагов она должна быть направлена на художественный результат. Есть уже замечательные наработки в области донотного периода работы с детьми, где важное значение придаётся развитию слуха, воображения, образной амплитуды.

Следующим шагом на пути воспитания молодого музыканта должна стать связь его с инструментом как средством выразительности. Главной задачей этого этапа становится закрепление определенной интонационно-образной ситуации в музыке за определенным воплощением на инструменте, т.е. закрепление звукового результата через определенные движения рук (на баяне как сочетание движений воздействия на клавишу и ведение меха). И по аналогии с фортепианной методикой такое закрепление звукового результата необходимо организовать в последовательное накопление навыков. В этом решающую роль играет подбор репертуара.

Формирование и совершенствование исполнительского мастерства неразрывно связано с активным освоением разнообразного художественного репертуара. Репертуар, который предлагается на начальном этапе современными методистами (и не только баянистами-аккордеонистами, но и других специальностей) достаточно разнообразный и интересный. В нем правильно найден путь последовательного накопления образно-словесного сочетания слова и интонации. Нам это близко еще и потому, что этот путь связан с нашей культурой, с русским языком, основой его составляющей – образно-смысловым наполнением (как слоговой составляющей на интуитивно-подсознательном уровне) и музыкальной интонацией.

Проблема для баянистов в том, что движения рук при воплощении на инструменте и слышание образной сферы на уровне интерпретации как реализации звукового слышания разнятся от тех, что реализуются, скажем, на фортепиано. Для нас нужен свой путь реализации, своё слышание и своё воплощение.

Включение в репертуар учащихся переложений и транскрипций образцов классической музыки наряду с другими стилистическими наполнениями необходимо считать обязательным. В классической музыке сформированы устоявшиеся образцы интонационно-образной интерпретации музыкальной мысли как способа передачи эмоционального, чувственного, интеллектуального опыта накопленного за всю историю существования человечества. Поэтому работа над музыкальной классикой является основой для музыкального развития молодых музыкантов. Такого материала в других стилистических образцах музыкального искусства очень мало.

Особое место в воспитании молодого музыканта занимает оригинальный современный репертуар. Многие из оригинальной современной музыки, из того, чем мы сегодня увлечены, уже завтра вызывает у нас разочарование и неудовлетворение. Процесс «процеживания» и осознания этого репертуара происходит сегодня в практической работе постоянно. Оригинальная музыка, сочиненная композиторами для аккордеона или баяна, уже ориентирована на природу инструмента, с использованием фактуры, которая уже изначально должна звучать. Но на практике, так называемая оригинальная музыка за редким исключением «сама звучит», а проблемы, возникающие при работе над озвучиванием и доведением пьесы до уровня, когда ученик играет ее не только с пониманием, но искренне и артистично, остаются те же.

Кроме того, используемый в учебно-исполнительском процессе оригинальный репертуар, к сожалению, не является состоявшейся системой развития определённых навыков слышания и воплощения мыслей и чувств средствами современного музыкального языка. В этом репертуаре, на сегодняшний день представляющим собой уже довольно значительный пласт, педагоги ДМШ с огромным трудом находят одиночные пьесы для ознакомления и приобщения учеников к данной стилистике.

В концертной же практике на начальном этапе обучения исполнение современной музыки носит разовый характер и не выявляет энтузиазма ни аудитории, ни самих исполнителей. Слушатели в России ещё не готовы к восприятию подобной музыки, а для её пропаганды даже на уровне музыкальных школ делается очень мало. Педагоги «плавают» в поисках репертуара, да и композиторы, зачастую, современный язык представляют очень скучно, как неудавшееся осовременивание старого.

При работе с учениками у педагогов часто возникают сложности в передаче им понимания музыкального языка. И не только в современной, но и, как ни парадоксально, в народной музыке. Отсутствие в нашей повседневной жизни необходимых слуховых впечатлений и слухового опыта ведёт к исчезновению у детей интонационного узнавания и, как правило, к непониманию музыки построенной на интонациях народной песни. А без понимания и чувствования интонационных особенностей, без ощущения интонационной опоры исполнение теряет свою искренность, правдивость.

В сегодняшней практике появляется достаточно много ярких произведений эстрадного направления. Такую музыку с удовольствием играют дети и взрослые, ее слушают в любом зале. Работа с этим материалом может многому научить баяниста-аккордеониста, но данное стилистическое направление не должно становиться базовым для воспитания музыканта.

Базовой основой обучения является совокупность стилевого разнообразия в репертуаре. Для полноценного воспитания баянистов-аккордеонистов необходимо как можно шире охватить достижения мировой музыкальной культуры. Практика показала, что при определённом понимании специфики инструмента, его органики, многие произведения из сокровищницы исполнительской культуры звучат на баяне (аккордеоне) оригинально, по-новому раскрывая богатство музыкальной классики.



Критерием отбора такого репертуара является не только бережное отношение к тексту, но и смелое, часто новаторское отношение к вопросам переложения, транскрипции. Когда переложение — это не просто исполнение произведения на другом инструменте, в новом тембровом звучании, а, прежде всего, поиск и нахождение в новой тембральной среде адекватных образной сфере и замыслу композитора выразительных средств. Пьесы, которые еще фигурируют в некоторых репертуарных пособиях, если они не соответствуют основным критериям (талантливое переложение и художественный образ) не должны использоваться в педагогической литературе.

Как и на любом музыкальном инструменте, обучение на баяне (аккордеоне) необходимо начинать с самого раннего детства<sup>1</sup>. С того момента, когда ребёнок начинает осмысленно относиться к словам, направляющим его действия. Методика обучения, естественно, будет зависеть от индивидуальности ребенка, его возраста, физических данных, масштабов музыкального дарования, интеллекта, концентрации внимания, широты кругозора и т.д. Единых рекомендаций, пригодных для всех детей, по-видимому, не существует. Однако исходный момент, безусловно, должен быть связан с инструментом. Для ребенка крайне важно по-настоящему заинтересоваться баяном, услышав его звучание. Сформировать впечатления будущего ученика — вот изначальная задача педагога, располагающего обширным арсеналом средств и приемов для приобщения ребенка к инструменту.

И уже с первых шагов необходимо активизировать понимание восприятия информационной составляющей музыкальной речи. Общая цель обучения музыкантов всех специальностей идет через развитие музыкальности ребёнка, его чувствования и понимания музыкальной речи, законов и принципов организации музыкального материала. Но, кроме общих задач музыкального развития, нужно не забывать, что мы всё же воспитываем баянистов-аккордеонистов. И в этой связи очень важно, чтобы музыкальный материал привлекательно звучал на наших инструментах и нравился публике, музыкантам других специальностей, композиторам. Чтобы исполнение на баяне пробуждало в них желание соприкоснуться поближе с этим удивительным инструментом или в качестве слушателей, или самим реализовать свои музыкальные потребности посредством именно этого инструмента.

Поэтому баянистов нужно учить не только грамотности (осмыслению), но и пробуждать их воображение через творческий поиск средств выразительности на инструменте, подводить к желанию самовыражения через звуки баяна (аккордеона). Поэтому очень важно, чтобы ребенок осознал, чем для него является баян. А когда инструмент для него станет как кисти и краски для художника, когда он через инструмент почувствует природу музыки, ее выразительные возможности эмоционального воздействия на человека, то остальное уже будет зависеть от степени его одаренности и мастерства педагога.

---

<sup>1</sup> Во многом успешное начало будет зависеть и от наличия инструмента, подходящего для данного ребенка.

На пути создания Школы большое значение имеет формирование единых представлений о специфике звукоизвлечения на баяне. В этом направлении методическая мысль все еще не нашла всеобщего понимания и в этом, на мой взгляд, основная проблема сегодняшнего дня. До сих пор в опубликованных школах, статьях, учебниках, диссертациях решения проблем звукоизвлечения, интонирования на баяне не приводят к всестороннему теоретическому осмыслению, охвату и понятным практическим рекомендациям. Интерес к этой теме и движение мысли в этом направлении все время ощущается, но оно идет в разных направлениях, напоминая известную басню Н.А. Крылова. С надеждой открывая следующий опус изысканий, обнаруживаешь, что появилось еще одно «оригинальное» видение проблемы. Такое впечатление, что идет соревнование, кто первый и как можно «оригинальней» выразит мысль.

С одной стороны, ведется серьезная исследовательская работа, в которой собран значительный материал, с другой, – подобная литература еще больше ставит вопросов, чем отвечает на них: как приблизиться к созданию Школы игры на баяне, когда появится общая для всех методика обучения, когда можно будет заявить, что мы тоже имеем свою методику и пути обучения, приводящие к предсказуемым результатам, что мы вышли из самодеятельного уровня и у каждого педагога-баяниста есть много общего, а не только инструмент, на котором играем мы и наши ученики. К сожалению, при всей многогранности исследовательских направлений в опубликованных работах не решается главное — что нужно делать на баяне, чтобы появился необходимый звук. Без такой конкретики рассуждения исследователей уходят в область теории возможного.

Так, например, в опубликованной методической литературе можно встретить термин «скорость движения меха», применяемый авторами многих баянных методик в сочетании со «скоростью открытия клапана». Такой подход не отражает сущностных черт звукообразования на баяне и не вполне адекватно характеризует особенности формирования определенного уровня давления в меховой камере. В подобном соотношении со «скоростью открытия клапана» должна фигурировать «сила воздушной струи», регулируемая посредством давления (вакуума) в меховой камере, – по аналогии с варьированием уровня давления воздушного столба у вокалистов и исполнителей на духовых инструментах.

Баянисту в равной степени важно учитывать динамику внутрикамерного давления и умело контролировать процесс расходования воздуха, оперативно оценивая интенсивность воздушной струи, воздействующей на голос. Перенос акцент со «скорости движения меха» на «силу воздушной струи», современный исполнитель более точно фиксирует характер взаимосвязи между скоростями воздушного потока и открытия клапанов, – так достигается необходимая гибкость на различных стадиях звукообразования и соединения звуков<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Более подробно об этом говорится в методической статье В. Ушенина «Звукоизвлечение и организация движений технического аппарата баяниста (аккордеониста)».

К повторяющимся неточностям при разработке теории штрихов можно отнести указания авторов на одновременный удар пальца и рывок меха. В данном случае необходимо строго дифференцировать работу меха и пальцев при воспроизведении различной звуковой краски. Так при мягкой атаке это будет синхронно, но при твердой и жесткой – с опережающим движением меха. Причем, чем активней требуется звук, тем будет более интенсивным должно быть предварительное давление в меховой камере.

Разработчикам-методистам необходимо учитывать, что атака звука на баяне – это момент раскачивания металлической пластинки (голоса) до определенного состояния, то есть до появления качественного звука. Способ раскачивания голоса обуславливает характерные параметры атаки.

При *мягкой атаке* голос раскачивается постепенно за счет медленного открытия клапана и одновременного увеличения давления в меховой камере. Возможно и «опережающее» открытие клапана, которое, как правило, применяется только в начале музыкального построения или после паузы.

При *твердой и жесткой атаке* голос раскачивается моментально за счет предварительного создания давления в меховой камере и быстрого открытия клапана (медленное открытие клапана в сочетании с предварительным давлением не позволяет достичь при атаке необходимого качественного уровня звука)<sup>3</sup>.

В некоторых исследованиях наряду с термином "артикуляция" как равноценный с ним употребляется термин "произношение" (следовательно, равнозначными и выражения – средства артикуляции и средства произношения). В других употребляется два термина «артикуляция» и «произношение» в самостоятельном значении. Следует заметить, что при подобном подходе очень затруднительно объяснить учащемуся их различие, так как перевод слова артикуляция это и есть произношение.

На мой взгляд, в понятийном представлении пусть так и остается артикуляция как произношение, а артикуляционные приемы, как составляющая часть определенного штриха, а штрих, в свою очередь, как звуковой результат определенных артикуляционных приемов, как *результат произношения*. Это намного понятней, проще и, на мой взгляд, правильной для создания Школы игры на баяне, как системы обучения, при которой определенный звуковой результат достигается движением рук исполнителя через определенное прикосновение к клавише и определенное движение меха. При таком подходе есть возможность организовать звук, требуемый художественно-образным, смысловым развитием музыкального произведения.

По аналогии с человеческой речью формирование музыкальной речи происходит в области представлений, а затем на уровне подсознания команды передаются рукам, которые через определенные движения на определенном

---

<sup>3</sup> Упомянутые определения («мягкая», «твердая» или «жесткая» атака), весьма существенные для коррекции исполнительских навыков, по сути являются относительными при исполнении музыкального произведения также как, например, форте или пиано.

музыкальном инструменте доносят до слушателя созревшие внутри музыканта образы. Происходит примерно также как и в речи, когда мы не задумываясь произносим и проговариваем слова, когда через движения губ и других органов звукоизвлечения передается суть сложившихся и формирующихся смысловых представлений. Как это не смешно и парадоксально звучит, у музыканта-исполнителя произносят руки (в этом и заключен музыкально-художественный феномен). Через их воздействие на инструмент возникает те или иные звуки, из которых складывается музыкально-образная мозаика.

Следующая проблема, на которой многие авторы, вполне справедливо заостряют внимание – это уточнение названий штрихов, приведение их к общей системе общепринятых штрихов, нахождение их родства со штрихами на других инструментах. Стремление похвальное – найти систему, при которой штрихов будет немного, их легко можно будет запоминать и применять в обучении. Более понятными становятся названия штрихов и путь достижения определенного звукового результата при игре в ансамбле с другими инструментами. Но, создавая определенную систему унифицированных штрихов, мы поневоле теряем свою специфику, связанную с уникальными, не похожими ни на один инструмент процессами звукоизвлечения, в которых постоянно участвуют два компонента – палец и мех.

То же самое можно сказать, когда в теоретических разработках встречается невообразимое множество штрихов<sup>4</sup>. Теоретическое использование такого количества штриховых различий на баяне возможно, но при обучении на баяне такая систематизация является невероятно запутанной и, главное, условной, так как возможности использования подобного разнообразия штрихов на инструменте связаны с определенным характером и темпом исполняемого сочинения, а при изменении этих параметров смысл фиксации их теряется.

В тоже время, для выявления рельефности штрихов, составляющих основу образного восприятия музыки на баяне, нужно использовать малейшие признаки отличия одних от других. От этого палитра исполнителя-баяниста станет только богаче и интересней. Упрощенное отношение некоторых авторов к разновидностям контактов пальцев с клавишами, сведение этих контактов лишь к нажиму и удару, выбрасывает из терминологии при классификации баянных штрихов такое характерное в исполнительстве воздействие на клавишу как толчок, (а вместе с этим и твердую атаку звука). Подобное отношение обедняет палитру штрихов, так как толчок, наравне с нажимом и ударом, имеет достаточно самостоятельные признаки звуковой градации, достаточно ясно определяющиеся на слух. На баяне толчок – это не только особый способ прикосновения или воздействия на клавишу, вместе с определенным предварительным давлением в меховой камере данное воздействие создает твердую атаку звука. Звуковое различие толчка по сравнению с нажимом или ударом (мягкого и жесткого начала звуков) очень

---

<sup>4</sup> Так в работах В. И. Шишина «Новая систематизация штрихов на баяне» в 4-х томах и «Специфические приемы игры на баяне», опубликованных Краснодарским методическим кабинетом в 1991 году, их выявлено более девяноста.

ярко воспринимается на слух как твердое начало звука, что, на мой взгляд, является основанием для включения его в разряд самостоятельного способа контакта с клавишей. Еще большим основанием для включения его в разряд самостоятельных служит использование данного вида туше в таком штрихе, как мягкое стаккато, которое на баяне получается за счет толчка клавиши и быстрого освобождения (резкого снятия). Формирование звука при штрихе мягкое стаккато идет не за счет острой атаки, а за счет укорачивания звука и различной степени снятия (в зависимости от темпа и характера исполняемой музыки).

Вызывает путаницу и смешение некоторыми авторами артикуляционных средств и интонирования. Когда процессы сопряжения тонов между звуками на уровне мотивов, фраз и более крупных построений становятся артикуляционными признаками. Взаимоотношение артикуляционных приемов во времени и пространстве – это следующий уровень музыкальной организации (после штрихового) под названием интонирование (как взаимоотношение тонов, их взаимосопрежений и взаимопереходов). Нельзя интонирование подменять артикуляцией, в каком бы широком значении она не предлагалась. С успехом применяя на практике рекомендации И.А. Браудо о влиянии на произношение связно-раздельного исполнения со всеми образующимися градациями, баянисты уже давно используют более разнообразные звуко-красочными возможности своего инструмента в передаче музыкально-художественного образа, понимая, что на баяне художественно-образный результат достигается не только за счет слитно-раздельного исполнения, но зависит и от характерных средств произношения (артикуляционных приемов).

Выразительное произношение – это артикуляция, выразительное исполнение – это интонирование. Штрихи – это строительные кирпичики интонирования, в котором весомость звуков определяется в связи с замыслом композитора и исполнителя, т.е. являются частью интерпретации.

Для становления музыканта особенно важен базовый период обучения, когда в прямом смысле закладывается творческий фундамент личности и утверждается индивидуальное отношение к музыке как искусству. Именно в этот период закладываются основы дальнейшего общемузыкального и специализированного развития баяниста.

Основополагающей проблемой в обучении музыканта-исполнителя является формирование креативного мышления, способности к самостоятельному решению художественных задач, воспитание навыков интерпретации на начальном этапе обучения. Овладение искусством интерпретации – пожалуй, высшая цель музыкальной педагогики. Путь начинающего инструменталиста к этой цели предполагает, с одной стороны, постепенное освоение арсенала музыкально-выразительных средств, с другой – решительный «прорыв» к жизненным истокам звукотворчества, к переживаниям, эмоциям, размышлениям. Органичное взаимодействие упомянутых составляющих благоприятствует полноценному «диалогу» авторского текста с «художественными намерениями» исполнителя, в

результате чего может быть достигнута «ясность» высказывания, первооснова интерпретации<sup>5</sup>.

Продуктивность указанного «диалога», безусловно, определяется размахом творческой фантазии, направляющей процесс индивидуально-образной трактовки художественного материала. Поощряя инициативу ученика в этой сфере, педагог контролирует процесс реализации исполнительских устремлений, – речь идет об адаптации игровых навыков, созидательном отборе конкретных выразительных средств и технических приемов.

Именно здесь обнаруживается подлинная значимость совместной работы над интерпретацией в рассматриваемый период. Недостаточная профессиональная оснащенность ученика заведомо ограничивает и полет его творческого воображения. Благодаря постоянному контакту с педагогом обеспечивается возможность активного художественного роста начинающего исполнителя, его формирования в качестве музыканта-интерпретатора.

*Заслуженный артист России,  
кандидат искусствоведения,  
профессор Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова  
Ушенин Владимир Васильевич*

Статья в сборнике "Актуальные вопросы исполнительства на русских народных инструментах". (По материалам Всероссийских научных чтений, посвященных творчеству И.Я. Паницкого). – Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2016.

---

<sup>5</sup> См. : Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 2-е, доп. М., 1961.С. 20.