

О СУЩНОСТИ И СОДЕРЖАНИИ ПОНЯТИЯ "ШТРИХ" В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ НА БАЯНЕ И АККОРДЕОНЕ.

Г. В. Зайцев.

К настоящему времени как в музыковедении, так в теории и практике исполнительства не сложилось единого понимания термина "штрих", и, несмотря на частое его употребление, формулировки, приводимые различными авторами для определения сущности и содержания данного термина, весьма разнятся. Отражая по отдельности многие существенные стороны этого сложного явления, ни одно из известных определений, тем не менее, не дает целостного, самодостаточного понятия "штриха", которое не требовало бы дальнейших уточнений и разъяснений. Настоятельную необходимость данной работы автор видит именно в отсутствии единого понимания термина "штрих", порождающем множественность трактовок и неясность употребляемых формулировок, приводящих, в конечном счете, к интуитивным, а не научно обоснованным, способам классификации и изучения штрихов.

Первоочередную задачу автор данной работы видит в уточнении сущности и содержания термина "штрих". В настоящее время под этим словом подразумевают обычно следующие теоретические и практические моменты:

1. Излишне однозначно трактуемую совокупность графических и словесных обозначений, употребляемых как по отдельности, так и в разнообразных сочетаниях. Они относятся в основном к области артикуляции, но на деле могут приобретать различные значения. Так, некоторые графические указания, воспринимаемые без проникновения в художественный смысл исполняемого произведения, могут исказить реально необходимый характер артикуляции. Фразировочная лига, трактуемая как обозначение штриха *legato*, т.е. связного звучания, в музыкальном фрагменте, в действительности требующем раздельного характера артикулирования, есть самый убедительный тому пример. А словесное обозначение *detache* (означающее буквально: "разделяя") в исполнительстве на струнно-смычковых инструментах, как правило, используется в музыке, отличающейся общим связным характером звучания. С другой стороны, всякое графическое и словесное обозначение зачастую может быть трактовано неоднозначно: либо как указание на общий характер звучания, либо как штриховое указание, либо как повод к применению исполнителем определённого технологического приёма.

Все эти обозначения возникли при развитии музыкальной нотации как историческая необходимость и, в первую очередь, на тех инструментах (группы струнно-смычковых), на которых характер и смысл звучащего материала очень зависим от технических приемов исполнения, и получающаяся в результате артикуляция требовала дополнительных средств фиксации на бумаге. Возникшие таким образом в шестнадцатом – семнадцатом веках графические знаки и словесные обозначения носили синкретический характер, отражая взаимосвязанные артикуляционные и технологические моменты исполнительской техники группы струнно-смычковых инструментов. Позднее они были заимствованы исполнителями на духовых и клавишных инструментах с частичным переосмыслением значения отдельных графических и словесных обозначений, что было вызвано отличной от струнно-смычковых технологией звукоизвлечения и иным арсеналом технических средств управления звучанием (в частности, наличием туше у клавишных инструментов). Это и привело к существующей до сих пор неясности в определении точного смысла каждого конкретного графического знака и словесного обозначения, а также их различных комбинаций при употреблении в музыкальной литературе для различных музыкальных инструментов и голоса.

2. Совокупность артикуляционных средств, влияющих на смысловую образность исполняемой музыки. Так, связная артикуляция, выражающаяся в объединении ряда

последовательных тонов в единую музыкальную мысль, находит свое место в штриховом арсенале почти всех существующих музыкальных инструментов и вокально-хоровом исполнительстве. Вместе с тем, технические приемы, используемые исполнителями при игре на различных инструментах и пении для передачи слушателю через звуковую материю идеи связности, очень различны и часто совершенно не похожи на струнно-смычковый первоисточник. Например, способы связного артикулирования и получаемый звуковой результат на деревянно-духовых и медных духовых (амбюшурных), струнно-щипковых (домра, мандолина, гитара, арфа), клавишных духовых (орган), гармониках (баян, аккордеон, фисгармония), клавишно-ударных (фортепиано, челеста) и других инструментах весьма разнообразны, но при профессионально-грамотном их воплощении все они достигают главной цели - создают у слушателя впечатление связности ряда последовательных звуков.

3. Совокупность приемов исполнительской техники, используемых для решения артикуляционных задач. В основном это приемы, оказывающие влияние на способы звукоизвлечения, звуковедения и завершения звучания музыкальных тонов, имеющие на каждом музыкальном инструменте и в вокальном музицировании выработанные многими поколениями музыкантов и закрепленные в методике преподавания и исполнительской практике конкретные моторные, дыхательные, тактильные, сенсорные и иные технологические воплощения, составляющие одну из основ существующих исполнительских школ. Следует еще раз подчеркнуть, что технические приемы, используемые для передачи одной и той же артикуляционной идеи, на разных инструментах имеют весьма существенное различие.

Таким образом, наличие большого числа нескоординированных между собой взглядов и представлений на природу и сущность штриха, а также отсутствие четких границ этого понятия не позволяют считать его общепринятым музыкальным термином, тормозят дальнейшее развитие методик преподавания, теорию и практику исполнительства на различных музыкальных инструментах.

Явление артикуляции в музыкальном искусстве стало предметом теоретического анализа и изучения примерно с середины восемнадцатого столетия, сначала с точки зрения практики исполнительства на различных музыкальных инструментах как прикладное средство, необходимое для более выразительного исполнения последовательности музыкальных тонов, позднее - как средство музыкальной характеристики различных образных сфер.

Свое полное теоретическое осмысление артикуляция получила лишь в классическом одноименном труде И. А. Браудо. Всесторонне рассмотрев явление артикуляции как одно из основных средств выразительности музыкального искусства, Браудо не только внимательно изучил его художественные возможности в процессе создания и развития музыкального образа путем артикуляционной модуляции, но и детально классифицировал существующие артикуляционные приемы в связи с их смысловым наполнением. Кроме того, Браудо пришел к вполне обоснованному выводу о необходимости распространения понятия артикуляции с межзвуковых отношений на внутризвуковые, на "процессы, происходящие внутри звучащего тона". В результате этого теоретического заключения возникла признанная трактовка понятия "артикуляция" как процесса произнесения музыкальных звуков, в котором выделяется два уровня: 1) артикуляция "общего рода" - как весь этот процесс, включающий произнесение каждого отдельного звука с присущими ему особенностями атаки, звуковедения, окончания и прекращения звучания, 2) "собственно артикуляция" - процесс межзвукового сопряжения с той или иной степенью связности или расчлененности.

Вместе с тем, глубоко и всесторонне изучив и проанализировав явление артикуляции в музыке, Браудо не стал углубляться в сферу практической инструментальной и певческой реализации этого явления в практике музыкального исполнительства в виде штрихов, справедливо полагая, что эта задача более присуща теории музыкального исполнительства, музыкальной педагогике и методике обучения игре на различных инструментах. Но надо

признать, что за годы, прошедшие с момента выхода в 1973 году второго издания "Артикуляции" И. А. Браудо, единого подхода к пониманию природы штриха и его предназначения так и не наметилось. Различные толкования этого понятия не вызывают всеобщего бесспорного признания.

Формулировки, употребляемые в различных трудах для определения понятия "штрих", не только разнообразны, но и недостаточно понятны. Так, Б. М. Егоров, говоря о "форме звуков", получаемых соответствующим артикуляционным приемом игры, сразу же оговаривает условность такого определения, - ведь звук как физическое явление никакой формы не имеет. В. Р. Завьялов и Н. Я. Чайкин употребляют словосочетание "звуковой результат того или иного звукоизвлечения". Но ведь результат есть сумма всех звучащих характеристик тона (высоты, тембра, громкости, длительности и т.д.), а штрих есть определяющий фактор лишь для части этих звуковых характеристик. Кроме того, непонятно, какой именно из существующих "звуковых результатов" имеется в виду - то ли акустический, исходящий от звучащего инструмента, то ли достигший ушей слушателя и воспринятый им как звуковое ощущение, то ли воспринятый сознанием слушателя как фонетическая основа музыкального образа, родившегося у него в сознании в ответ на акустический раздражитель.

Формулировки, используемые солидными академическими изданиями энциклопедического характера, также требуют для своего понимания дальнейших разъяснений. Капитальная шеститомная "Музыкальная энциклопедия" [2] имеет достаточно развернутую статью, посвященную штрихам. В ней говорится о штрихе как о "выразительном элементе инструментальной техники, способе исполнения и зависящем от него характере звучания". Ввиду неясности формулировки (к какой собственно области музыкальной выразительности относится штрих) сразу за определением следует пояснение, что штрихи относятся к сфере артикуляции, и дается ссылка на соответствующую статью.

Возникают вопросы: существуют ли элементы исполнительской техники, не направленные на достижение выразительного исполнения? В чем видят авторы словаря разницу между "элементом техники" и "способом исполнения"; и почему "характер звучания" определяется только штрихом? Да и что именно означает само словосочетание "характер звучания"? В самой Музыкальной Энциклопедии ответов на эти вопросы нет. Вообще, статья ориентирована на то понимание штрихов, которое сложилось в исполнительской школе струнно-смычковых инструментов. Приведенная в качестве примера классификация струнно-смычковых штрихов явно не подойдет для других семейств инструментов. Вызывают сомнения и замечания о том, что "штрихи на щипковых - очень многообразны" (это по сравнению со струнно-смычковыми?), говорится о штрихе как "характере звукоподачи", в отличие от "способа звукоизвлечения", и о том, что в "понятии штрих объединяются различные приемы игры на ударных, клавишных инструментах". Окончательно запутывает дело тезис: "штрих - это принцип произнесения звуков на инструменте". Сказано вроде бы много, научнообразно, но так и непонятно о чем. Что же собой представляет штрих - в результате остается тайной.

Более "свежее" издание - Большой энциклопедический словарь "Музыка" (1998) [1]. Статья, посвященная штриху, лаконична и более понятна. Но и после ее изучения вопросы остаются. "Штрих - прием звукоизвлечения на музыкальном инструменте, имеющий выразительное значение"(?). Почему из всех элементов исполнительской техники, влияющих на штрих, упомянуто только звукоизвлечение? Ведь для штриха столь же существенны и моменты окончания звучания, и звуковые процессы внутри звучащего тона! (см. Браудо "Артикуляция" [4]). Опять же неясно, какая именно выразительность имеется в виду, и какие приемы звукоизвлечения имеют невыразительное значение. Дальнейшее пояснение гласит: "Штрих основан на определенном характере движения смычка (или соответственно, рук, пальцев, губ, языка) исполнителя и др." [4]. Таким образом, суть штриха как явления определяется приравниванием его к существующим на различных

инструментах приемам игры, а этого все-таки недостаточно для уяснения сущности такого многопланового и многоаспектного явления, как штрих.

Вновь говорится и о том, что штрих "порождает и особый характер звучания", но снова не разъясняется, в чем эта особенность заключается, да и как мы отмечали выше, словосочетание "характер звучания" имеет расплывчатый и неопределенный смысл. Последние ремарки: "основные штрихи - legato, detache, staccato, spiccato" (? - последний штрих употребим только на некрупных струнно-смычковых инструментах – примечание автора) и далее "см. также: Артикуляция" должны навести читателя на мысль, что штрихи связаны с артикуляцией, однако непонятным остается лишь - каким образом они связаны?

Подводя промежуточный итог современному состоянию осмысления понятия "штрих", можно отметить не только разноречивость, но и зачастую противоречивость в суждениях. Отсутствуют ясные ответы на простые вопросы, которые напрашиваются сами собой: если штрих относится к сфере артикуляции, то в чем его отличие от неё? А если штрих - всего лишь "элемент техники", "технический прием", то почему сходные понятия для обозначения штрихов (например: legato, staccato и др.) существуют в исполнительских школах на инструментах самой различной конструкции?

Ответы на эти вопросы можно найти в работе М. И. Имханицкого "Новое об артикуляции и штрихах на баяне" [11]. С одной стороны, автор пытается пойти новым путем, предлагая перенести понятие "артикуляция" "этажом выше" - на синтаксический уровень восприятия музыки: "Артикуляция - это характер произношения синтаксических элементов музыки" (а не фонетических, как это принято). Новым является и предложение ввести критерий "акцентности - безакцентности" в дополнение к "слитности - раздельности" в сопряжении соседних звуков.

С другой стороны, М. И. Имханицкий развивает положение Ф. Р. Лидса, высказанное в книге "Искусство юры на баяне", говоря о штрихе как о градации степени и "меры связанности - раздельности и акцентности - безакцентности каждого из сопряженных между собой звуков". В окончательном виде штрих описывается автором как "характерная деталь артикуляции, характеризующая ее меру, которая должна определяться исполнителем. Исследователь поддерживает как основу для дальнейшего изучения сущности штрихов положения, высказанные в трудах Б. М. Егорова и Ф. Р. Липса, а именно: "1) штрих - это звуковой результат, обусловленный интонационным содержанием музыки (указание на синтаксический уровень осознания штрихов - прим. авт.), а не сам исполнительский прием, которым такой результат достигается; 2) штрихи неразрывно связаны с артикуляцией; 3) главное в характеристике штриха - критерии связности - раздельности" [12].

Ответами на поставленные ранее два вопроса, по М. И. Имханицкому, являются следующие положения:

1. Артикуляция - это уровень музыкального синтаксиса, определяется она логикой музыкального интонирования мотива, фразы, предложения, а штрих - всегда уровень фонетический, деталь чего-то более глобального, обобщающего, конкретная градация музыкального произношения.

2. Штрих, являясь важнейшей деталью артикуляции, возникает в результате действия специфических приемов игры (подразумевается на конкретном инструменте).

В предлагаемой М. И. Имханицким классификации штрихов на гармониках с ручным мехом (баяне, аккордеоне и т.п.) делается упор на контрастные пары штрихов, наиболее эффектно использующие противоположные артикуляционные приемы для достижения наибольшего разнообразия и выразительности исполнения.

Отмечая оригинальность и новизну такого подхода к вопросам артикуляции и штрихов, в значительной степени проясняющих суть рассматриваемых явлений, тем не менее, автор данной работы полагает, что осталась еще значительная доля неопределенности в изучении этих проблем во всех существующих работах, которая заключается в следующем:

1. Неполная ясность в авторстве (композитор? редактор? исполнитель? педагог?) меры и степени применяемых артикуляционных аспектов, являющихся основой любого штриха.

2. Неясность главенствующей роли артикуляционного либо технического приема в природе штрихообразования.

3. Неотработанность методологии классификации штрихов: при наличии ясных принципов классификации детальная проработка каждого конкретного момента ещё не сделана.

В ходе прояснения первой из вышеперечисленных проблем автор данной работы предлагает ввести и подробно описать явления "авторской" и "исполнительской" артикуляции, а также доказать, что именно "исполнительская артикуляция" есть смысловая основа любого штриха.

В ходе рассмотрения второй задачи автор попытается аргументировать главенствующую роль технического элемента в природе штрихообразования, так как только в звучании конкретного музыкального инструмента или певческого голоса может реализоваться артикуляционный прием, "оживающий" при участии исполнительского аппарата, использующего конкретно-необходимые элементы исполнительской техники.

И, наконец, следствием двух предыдущих установок с неизбежностью должен стать принцип классификации штрихов в рамках родственных по конструкции и звукоизвлечению семейств инструментов на основе выделения внутри определенных способов и приемов звукоизвлечения границ артикуляционных зон, внутри которых и осуществляются тончайшие градации меры и степени их применения, зависящие, в свою очередь, от материальных условий реализации (в частности - от темповых, регистровых и других ограничений, действующих в каждом конкретном случае).

Итак, переходя к поочередному изучению предложенных вопросов, первым в их ряду следует поставить вопрос об авторстве артикуляции и штриха в музыкальном искусстве. Во всех без исключения исполнительских школах считается хорошим тоном тщательное следование нотному текст) и авторским указаниям, любое из которых может быть изменено даже в мельчайшей степени лишь после глубоко продуманного и обоснованного доказательства необходимости такого изменения. Следование авторским артикуляционным указаниям - основной признак профессионально грамотного исполнения музыкального произведения.

В разные музыкальные эпохи задуманная автором артикуляция отражалась в записи нотного текста с различными степенями детализации. Так, в период возникновения и закрепления мензуральной нотации артикуляция практически никак не отражалась в нотной записи, так как не считалась в ту пору (наряду с динамикой) важным выразительным средством. Даже с усовершенствованием средств нотации, приведшим, в конечном итоге, к сегодняшнему ее общепринятому виду, авторы эпохи позднего Возрождения и барокко не стремились детально отразить характер артикуляции в своих произведениях. В произведениях И. С. Баха количество собственно артикуляционных указаний очень невелико (как, впрочем, и темповых, и динамических).

Объяснение этому следует искать в традициях музыкальной педагогики и исполнительства той эпохи, их узкоцеховой замкнутости, когда характер артикуляции того или иного стиля и жанра передавался непосредственно от учителя к ученику и закреплялся в совместном камерно-ансамблевом музицировании. Профессионально обученный музыкант того времени по самому виду нотной записи мог определить стиль, жанр и соответствующие им характер и темп исполнения вкупе с традиционной регистровкой (инструментовкой), динамикой и манерой артикулирования и орнаментики.

Кроме того, моменты импровизации в то время не просто приветствовались, но и считались обязательной составной частью исполнительского искусства, поэтому детальное закрепление в нотном тексте элементов музыки, более примыкающих к исполнительству, нежели к композиции, шло бы вразрез с бытующей музыкальной практикой. И лишь с

появлением и повсеместным распространением любительского, домашнего, бытового музицирования, основанного в то же время на использовании нотной (а не устной) традиции, для верной, неискаженной интерпретации своих сочинений не слишком профессионально подготовленными музыкантами-любителями, авторы стали все более и более детально указывать желаемый характер артикуляции.

Одновременно с этим общий ход развития музыкального искусства превратил динамику и артикуляцию в одни из самых основных выразительных средств, игнорирование которых в нотной записи было более не возможно. Начиная с венских классиков, особенно в эпоху расцвета музыкального романтизма, в тексте музыкальных произведений стало появляться все большее и большее число авторских графических, знаковых и словесных указаний и обозначений, имеющих самое непосредственное отношение к сфере артикуляции и штрихов.

И все же, в силу ранее уже отмеченной недостаточно четкой и определенной природы этих обозначений, носящих более качественное, нежели точное, количественное содержание, безусловно точное воспроизведение исполнителем задуманного автором звучания путем изучения и анализа только авторского нотного текста по-прежнему невозможно. Сама природа музыки как совместного творчества автора и исполнителя, пусть даже разделенных временем и пространством, не только допускает, но и предопределяет известную вариантность, вариативность в прочтении любого музыкального творения.

В подтверждение данного положения можно сослаться на существующие звукозаписи выступлений композиторов, одновременно являющихся исполнителями собственных сочинений. Их отличает далеко не всегда скрупулезное следование собственноручно написанному тексту. Зачастую следование своему вдохновению, сиюминутному порыву приводит к иной артикуляционной интерпретации своего же музыкального детища в процессе исполнительского акта. В случае совместной работы над сценическим воплощением музыкального произведения автора и исполнителя взаимные влияния двух личностей также зачастую приводили к рождению новых звуковых решений, в том числе - артикуляционных.

Суммируя вышеизложенное, можно сказать: "авторская артикуляция" не может абсолютно точно передать характер звуковых представлений композитора в силу значительной условности и неточности используемых им знаково-словесных средств отображения их на бумаге, а потому существует лишь как определенная комбинация графических, знаковых и словесных указаний, цель которых - побуждение исполнителя к сотворчеству в рамках определенной артикуляционной модели, предлагаемой автором. В процессе исполнения музыки она превращается с неизбежностью в "исполнительскую артикуляцию", единственно реально существующую в музыкальной практике всех времен и музыкальных направлений.

Итак, на наш взгляд, первой основополагающей идеей, формирующей облик штриха как одного из средств музыкальной выразительности, является исполнительская артикуляция, которая составляет смысловую основу всякого штриха.

Понятие "исполнительская артикуляция" включает в себя следующие основные положения:

1. Даже при наличии авторских штриховых и артикуляционных указаний и стремлении исполнителя к их выполнению, мера и степень применения тех или иных артикуляционных приемов, в конечном итоге, всегда определяется исполнителем в зависимости от его художественных представлений об исполняемом произведении, индивидуальной техники владения своим инструментом, знания традиций исполнения музыки той или иной эпохи, стиля, композиторской школы, к которой принадлежит исполняемое произведение.

2. В случае отсутствия или скудности таковых указаний исполнитель, осуществляя исполнительскую редакцию в рамках задуманной им интерпретации, сам выбирает из своей

"штриховой палитры" наиболее точно передающие (по его мнению) содержательную сторону сочинения артикуляционные и штриховые средства.

3. Следует также подчеркнуть, что от исполнения к исполнению даже самый пунктуальный и не допускающий моментов импровизационности исполнитель позволяет себе иногда малозаметные, а иногда весьма значительные отклонения от первоначального варианта звучания, вызываемые разными причинами: изменениями в художественной трактовке произведения, дальнейшим совершенствованием технической стороны исполнения, приспособлением к другим акустическим условиям исполнения

и т. п.

Таким образом, "исполнительская артикуляция" - явление, существующее и осуществляемое в процессе реального исполнения музыки.

Исполнительская звукотворческая воля в этом смысле выступает определяющим фактором, воздействие которого на штрихообразование ограничивается лишь уровнем развития индивидуальной исполнительской техники и возможностями используемого инструментария. Сама же "исполнительская артикуляция" представляет собой в этом случае уточненную, детализированную авторскую или редакторскую артикуляцию, реализуемую исполнителем в процессе музицирования в реальном течении времени посредством различных элементов исполнительской техники.

Таким образом, техническое воплощение артикуляции на конкретном музыкальном инструменте есть вторая основополагающая идея штрихообразования, как бы оборотная сторона медали "исполнительской артикуляции". Такое толкование природы штриха мы находим в классическом труде И. А. Браудо "Артикуляция": "Часто осуществление определенной манеры связывать или расчленять тоны требует применения определенного технического приема извлечения звука: определенного штриха у струнных, смены дыхания, применения простого или двойного языка у духовых, определенного движения руки пианиста". И далее - "прием определенного штриха (игрового движения, осуществляющего то или иное произношение)..." Эти цитаты подтверждают представление И. А. Браудо о штрихе как инструментальном воплощении артикуляции посредством различных элементов исполнительской техники.

Развивая это положение, нужно отметить следующие существенные моменты, оказывающие влияние на штрихообразование в целом:

1. Штриховая гамма, применяемая на каком-либо семействе родственных по конструкции инструментов, определяется, в первую очередь, их конструктивными особенностями, ведущими к конкретному способу звукообразования и позволяющими применять для управления артикуляционными процессами строго определенный набор технических приемов звукоизвлечения, звуковедения и прекращения звучания, осуществляемых, в свою очередь, с помощью набора определенных игровых действий - движений, дыхания их различных комбинаций, зависящих от конкретной конструкции инструмента (например: устройства и расположения клавиатур) и применяемых способов звукоизвлечения (*arco* и *pizzicato* у струнно-смычковых, щипок и удар медиатором у струнно-щипковых и т.д.). Овладение всеми игровыми приемами на уровне гибко управляемого сознанием автоматизма и есть овладение техникой артикуляции (т.е. штрихами) на данном инструменте.

2. Понятно также, что технические навыки артикулирования часто полностью определены характером звучания инструмента, в частности возможностью влиять на атаку звука (которая отсутствует у клавесина, органа), высоту звука (имеется у струнно-смычковых), ведение звука (управляемое у струнно-смычковых, духовых, гармониках и неуправляемое у органа, фортепиано и др.), прекращение звучания (частично управляемое на струнно-щипковых, ударных с определенной высотой звучания и т.п.).

Исходя из вышеизложенного, содержание технологической компоненты исполнительской техники для различных родов и семейств музыкальных инструментов будет весьма несхожим. Так, у клавишных инструментов ведущими элементами техники

являются рациональная постановка исполнительского аппарата, владение туше, хорошо закрепленные аппликатурные навыки; для органистов - дополнительно - владение ножной клавиатурой, для пианистов - педалью. Для струнно-смычковых основа исполнительской техники - владение смычком и пальцевая техника левой руки, для духовых - владение дыханием, амбюшуром и пальцевая техника и т.д. Особо хочу отметить, что на гармонике, баяне, аккордеоне основой исполнительской техники служит также комбинация приемов туше и меховедения (дополненная устойчивыми аппликатурными навыками и правильной постановкой исполнительского аппарата). Именно эта комбинация порождает штриховую гамму, характерную для данного рода инструментов.

3. Даже внутри какого-либо семейства близкородственных инструментов возможно разнообразие в содержании штриховой "копилки" технических приемов, обусловленное, к примеру, существенными различиями в размерах инструмента (например: скрипка и контрабас - разная посадка и постановка исполнительского аппарата, отсутствие у более массивного инструмента многих виртуозных элементов техники - рикошетов, спиккато, двойных нот и т.п.) или в конструкции (например: бандонеонисты применяют в основном игру "на разжим" меха благодаря наличию особого "спускного клапана", в приемах туше отсутствуют кистевые приемы, а постановка инструмента также отличается - инструмент ставится мехом на согнутую под прямым углом и поставленную на подставку левую ногу).

Подобные отличия зачастую ведут и к различиям в штриховом оснащении исполнителей на этих инструментах.

4. Вместе с тем, многие неродственные семейства инструментов имеют аналогии в некоторых элементах исполнительской техники. Так, технический прием "глиссандо" осуществим на различных инструментах: у клавишных скольжение производится по клавиатурам (кроме ножной клавиатуры органа, естественно), у струнно-щипковых - по всему ряду струн (гусли, арфа) или по темперированному грифу (домра, балалайка, гитара и т.п.). Портamento у вокалистов находит свое подобие в скольжении по нетемперированному грифу струнно-смычковых, глиссандо кулисой тромбона, интонировании с помощью дыхания и амбюшура у духовых, а у баяна и других гармоник мы находим подобие в приеме детонации звука ("нетемперированном глиссандо") в сторону его понижения при неполном туше и "пережиме" меха. Очень показательна также аналогия в движении смычка и ведении меха между струнно-смычковыми и гармониками. Закljučая этот раздел, следует сделать выводы:

1. Разнообразие штрихов есть следствие двух основных причин: разнообразия в устройстве и характере звучания различных инструментов и проистекающего из них разнообразия технических приемов воздействия на артикуляционную сферу исполнения. Следовательно, технический компонент играет в штрихообразовании одну из ведущих ролей.

2. Сходство штриховых градаций на различных музыкальных инструментах есть следствие артикуляционно-смысловой основы явления "штрих" (группы штрихов легато на различно звучащих инструментах выражают именно артикуляционную идею связности!).

3. Исполнитель реализует штрихи в звучании конкретного инструмента на основе своей исполнительской техники, представления о штриховой палитре своего инструмента и выбранной им исполнительской редакции, опирающейся на интерпретацию заложенного в музыкальное произведение художественного образа.

В заключение мы предлагаем следующую формулировку термина "штрих": ***штрих есть исполнительская артикуляция, реализуемая в звучании конкретного музыкального инструмента или голоса посредством различных элементов исполнительской техники.***

Список литературы.

1. Музыка: Большой энциклопедический словарь. - 2-е издание. - М., 1998;
2. Музыкальная энциклопедия: В 6-ти томах. - М., 1973-1982.
3. Барсова И. Очерки по истории развития партитурной нотации. - М., 1997.
4. Браудо И. Артикуляция. - 2-ое издание. - Л., 1973.

5. Величко В. Баянные и аккордеонные штрихи. - Краснодар, 1975.
6. Гарбузов Н. Музыкальная акустика. - М., 1954.
7. Гура А. Работа над дирижерскими штрихами в процессе освоения техники дирижирования. - Воронеж, 2000.
8. Егоров Б. К вопросу о систематизации баянных штрихов // Баян и баянисты. - Вып. 6. - М., 1984.
9. Завьялов В. Меховые способы игры на баяне // АККО "Курьер". - №5. - Воронеж, 1996.
10. Завьялов В. Тактильные способы игры на баяне // АККО "Курьер". - №7. - Воронеж, 1997.
11. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне. - М., 1997.
12. Липе Ф. Искусство игры на баяне. - М., 1985.
13. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. - М., 1966.
14. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. - М., 1972.
15. Ражников В. Резервы музыкальной педагогики. - М., 1980.
16. Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов. - М., 1986.
17. Шишин В. Систематизация штрихов на баяне // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах. - Ростов-на-Дону, 1998.