

В. В. УШЕНИН

**ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ
В РЕПЕРТУАРЕ СОВРЕМЕННОГО БАЯНИСТА:
ВОПРОСЫ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ
И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Переложения музыки, написанной в оригинале для других инструментов, занимали и занимают значительное место в репертуаре исполнителей на баяне. И совершенно не случайно, предмет «Переложение и инструментовка...» в музыкальных колледжах и вузах России является одним из ключевых в подготовке молодых музыкантов-исполнителей и педагогов. При работе над созданием переложения фортепианной, в частности романтической музыки П. И. Чайковского, у студентов баянистов возникают многочисленные вопросы связанные с поиском наиболее адекватных решений. В предлагаемой статье В. В. Ушенин на основе своего многолетнего опыта, опираясь на скрупулезный анализ авторского текста, расширяет представления о возможностях и направлении поиска реализации переложений романтической музыки, дает авторские рекомендации адаптации фортепианного оригинала на баяне, активизирует предпосылки активизации самостоятельного поиска и развития творческого мышления ученика, побуждающего к созданию художественно убедительного звучащего переложения.

Ключевые слова: переложения для баяна, современный репертуар баяниста, «Подснежник П. И. Чайковского.

V. V. USHENIN

PIANO MUSIC BY RUSSIAN COMPOSERS
IN THE REPERTOIRE OF A MODERN BAYANIST:
ISSUES OF TRANSCRIPTIONS AND PERFORMER'S
INTERPRETATION

Transcriptions of music written in the original for other instruments occupied and still occupy a significant place in the repertoire of accordion performers. And it is no coincidence that the subject "Methods of Transcription and Instrumentation ..." in music colleges and universities in Russia is one of the key subjects in the training of young performers and teachers. When working on the creation of a transcription of piano music, in particular, romantic music by P. I. Tchaikovsky, students-accordionists have numerous questions related to the search for the most adequate solutions. In the article V. V. Ushenin, on the basis of his long years experience, relying on a scrupulous analysis of the author's text, expands his ideas about the possibilities and direction of searching for the implementation of transcriptions of romantic music, gives the author's recommendations for adapting a piano original on a button accordion, activates the prerequisites for activating an independent search and development of creative the thinking of the student, prompting the creation of an artistically convincing sounding transcription.

Key words: transcriptions for button accordion, contemporary repertoire of the accordion player, "Snowdrop" by P. I. Tchaikovsky.

Прежде чем приступать к процессу переложения, педагогу по классу «Переложение и инструментовка...» необходимо обратить внимание студента на конструктивные и звуковые характеристики инструмента, для которого было написано произведение, выявить специфику его выразительных средств. Параллельно детально проанализировать выразительные средства баяна, сопоставить необходимые компоненты звучания, в данном случае фортепиано и баяна для создания художественного образа.

Фортепиано – клавишно-струнный музыкальный инструмент, снабжённый молоточковой механикой. Звук на фортепиано рождается от удара молоточка по струне, в результате которого возникают звуковые колебания определенного тона, окрашенные свойственной инструменту обертоновой и обогащенной резонаторной декорацией. Звук после возникновения постепенно затухает, и в зависимости от силы и характера воздействия молоточка на струну, при нажатой клавише, имеет различную степень угасания. При освобождении клавиши в процесс звукообразования включается демпферный механизм заглушающий звучание струн. Еще один компонент, влияющий на продолжительность и качество звучания, это правая педаль инструмента, – уникальное средство, обеспечивающее определенную жизнедеятельность фортепианного звучания по времени, а при мастерском использовании, создающее иллюзию певучести соединения тонов. При нажатии правой педали отделяются от струн все демпферы; что дает возможность продлевать и связывать звуки, усиливать и обогащать их звучание благодаря свободному резонансу струн – они становятся полнее, богаче обертонами и лучше переносятся в пространство. Левая педаль инструмента используется в качестве изменения динамики и тембровой окраски звука.

Управление звуковыми характеристиками на фортепиано возможно в стадиях атаки (через степень активности и характер прикосновения к клавише, так называемым туше), снятия (характера отпускания клавиши – скорости закрытия демпферной системы) и, в какой-то степени, в продолжительности звучания за счет использования педали. Для овладения выразительным звуком музыканту требуется длительный путь воспитания художественного слуха в процессе освоения игры на фортепиано. Современная чувствительная механика инструмента позволяет варьировать туше и добиваться тонких оттенков звуковой выразительности, а развитое слуховое воображение и техническое совершенство позволяют пианисту играть весьма разнообразно, реализовывая широкого диапазона музыкальные замыслы.

Баян, как известно, относится к группе язычковых клавишно-духовых (пневматических) музыкальных инструментов. Звук на баяне возникает благодаря колебаниям металлических языч-

ков под воздействием потока воздуха, возникающего в результате движения меха, нагнетающего давление в меховой камере, и открытия клапана воздушного резервуара посредством воздействия на клавишу.

«Звук – независимо от того, на каком инструменте он извлекается, – включает в себя три фазы: начало (атака звука), основную часть (развитие звука) и окончание (снятие звука). На баяне двум упомянутым факторам воздействия на звукообразование отводится различная роль. Если мех участвует во всех стадиях звукоизвлечения, то способ открытия и закрытия клапана, кроме случаев медленного отпускания клавиши в основной части, воздействует только на атаку и снятие звука. Определённый способ ведения меха (увеличение или уменьшение давления в меховой камере), воздействия на клавишу (открытие или закрытие клапана) и сочетания этих параметров в виде скорости воздушной струи, устремленной на голос, – обуславливают специфические особенности звучания на баяне. Способы атаки, ведения, снятия и соединения звуков составляют основу технических приемов звукоизвлечения, из которых произрастает техника исполнения штрихов». [2, 6]

Звук на баяне, в отличие от фортепиано, управляем во всех стадиях жизнедеятельности: возникновения, продолжительности, динамического изменения и снятия.

Как видно из сравнительного анализа, фортепиано и баян два совершенно разных инструмента по своим звукообразующим характеристикам и управлению. И для того, чтобы сделать переложение фортепианных произведений для баяна, необходимо найти точки соприкосновения и пути реализации художественных образов задуманных композитором, адаптировать произведение к полноценному звуковому восприятию.

Работа над переложением начинается с детального разбора произведения. В качестве примера предлагается фортепианная пьеса Петра Ильича Чайковского «Подснежник», из цикла «Времена года» («12 характеристических пьес») ор. 37^{bis} принадлежащего к числу выдающихся лирических страниц творчества композитора. Каждое произведение цикла образно характеризует определенный месяц года. «Подснежник» посвящен апрелю.

Пьеса привлекает внимание баянистов красотой мелодии, образностью и простотой изложения музыкального материала, удобной для переложения фактурой. В ней есть все предпосылки продемонстрировать природу инструмента, близкую звучанию человеческого голоса. Что может быть привлекательней для проявления всех лучших качеств баяна!

«Подснежнику» предшествует небольшой поэтический эпиграф из стихотворения А. Н. Майкова «Весна», создающий необходимый образный настрой. Для более полного проникновения в содержание музыки рекомендуется представить тихое пробуждение природы от зимнего сна, когда под лучами солнца обнажаются лесные поляны, искрятся весенние ручейки и прорастают первые цветы, а вместе с природой просыпаются и человеческие чувства, возникающее при виде весенней природы.

Перед началом работы над переложением необходимо разобраться с заложенными композитором элементами музыкальной ткани: темпом, формобразованием, особенностями строения мелодии, аккомпанемента и т.д.

Большое значение в понимании характера пьесы имеет предлагаемый композитором темп и характер движения: **Allegretto con moto e un poco rubato** (Подвижно и чуть свободно). Для исполнителя очень важным определить как с нахождением необходимого темпа движения, так и с пониманием указания композитора играть чуть свободно. Что означает чуть свободно? Насколько свободно и для чего это нужно делать? Какие цели преследует композитор, давая такие указания?

Чтобы ответить на эти вопросы, прежде всего, необходимо представить, что произведение было написано в период смены эстетических идеалов и художественных вкусов, вызванной появлением романтических тенденций во всех проявлениях человеческого бытия: свободой желаний, раскрепощенностью чувств и т.д. В музыкальном искусстве это выразилось в более чувственной передаче настроений лиризма, мечтательности, фантазии, иллюзии. Композиторы-романтики с помощью музыкальных средств старались отобразить глубину и богатство внутреннего мира человека, его душевные порывы, эмоцио-

нальную приподнятость, страстность и черты лиризма. Исполнители культивировали пластичное, импровизационное по своему складу, оваянное трепетным ритмическим дыханием поэтическое повествование, за счет агогических отклонений стремились к более выразительному, эмоциональному проявлению человеческих чувств.

Для более глубокого понимания указания композитора относительно **poco rubato** служит проникновение в поэтический замысел музыки, в звуковые идеи композитора. Понять, почувствовать авторскую мысль – это обязательное условие убедительности исполнения рубато, как средства более гибкого исполнения мелодии. Способность «вчувствования» в процесс музыкального движения, в естественно и гибко льющийся во времени звуковой поток, умение художественно-экспрессивно «пережить» такого рода движение является необходимым условием понимания стилистики исполняемого сочинения. Формальное отношение музыканта-инструменталиста к этой стороне ритмотворчества приводит к неубедительным экспериментам, когда излишняя увлеченность отклонениями от темпа уводит в сторону от художественной целесообразности.

Мелодия «Подснежника» имеет песенный характер с ярко выраженным русским колоритом, по жанру напоминающим популярный во второй половине XIX века в России бытовой романс. На фортепиано воссоздание кантилены – чрезвычайно сложный процесс, требующий от пианиста значительного мастерства (Пример №1).

В фортепианном изложении тема мелодии изобилует различного рода многочисленными композиторскими указаниями. Так каждая интонация мелодии расщепляется на мелкие мотивы короткими лигами по два-три звука, а для передачи взволнованного, прерывистого дыхания композитор использует характерные для передачи этого состояния паузы на сильных долях каждого такта.

Смысл подобного изложения видится в стремлении композитора выразить свое отношение к образной передаче картины просыпающейся природы: стремлении цветка к свету солнца, а в

Пример № 1. Фортепианный оригинал в современном издании:

Allegretto con moto e un poco rubato

The musical score consists of four systems of music. The first system is in 6/8 time and features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *p*, *dolce*, and *poco cresc.*. The second system continues the melody and accompaniment, with dynamics *mf* and *p*. The third system shows the melody in the left hand and accompaniment in the right hand, with dynamics *marc. la melodia*, *poco cresc.*, and *più f*. The fourth system returns to the melody in the right hand and accompaniment in the left hand, with dynamics *p*.

переводе на человеческие ощущения – робкие душевные порывы и сомнения.

Кроме детальных интонационно-смысловых указаний композитор очень подробно выписывает постоянно меняющиеся обозначения звукового развития мысли: нюанс *p*, *poco crescendo*, два такта *crescendo*, затем нюанс *mf* и два такта *diminuendo* – и все это на протяжении восьми тактов первой фразы!

Интересным, на мой взгляд, для аранжировщика будет сравнительный анализ изданий разных лет, проследить изменяющееся отношение редакторов к тексту пьесы (Пример №2).

Как видно из приведенного примера, в первых дореволюционных изданиях были и другие подсказки-расшифровки интонирования: подчеркивания звука «си», указания педализации и штрихов в аккомпанементе.

Пример № 2. Фортепианный оригинал ранних изданий:

Allegretto con moto e un poco rubato.

PIANO. *p dolce poco cresc.*

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is marked 'PIANO.' and includes dynamics *p*, *dolce*, and *poco cresc.*. The second system includes dynamics *mf*, *p*, and *p marc. la melodía*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and includes performance markings such as *ped.*, *simile*, and **.* (fingerings). The tempo is indicated as 'Allegretto con moto e un poco rubato.'

В более поздних изданиях советского периода штрих tenuto, а также штрих non legato в аккомпанементе и педализация были убраны из нотного текста. По всей вероятности, излишняя детализация, по мнению редакторов, уводила в сторону от естественного понимания музыки, тем более, что по сравнению с серединой XIX века, неизмеримо вырос обще музыкантский и профессиональный исполнительский уровень пианистов.

Подобные указания для музыки романтического склада очевидно были необходимы для понимания образной сферы и ощущения стилистики произведения. Для аранжировщика-баяниста подобный детальный разбор строения произведения и графического прочтения текста помогает проникнуться оригинальным замыслом композитора, а при работе над переложением создает предпосылки в инструментальной и исполнительской интерпретации приблизиться к реализации художественного замысла произведения.

При переложении «Подснежника» скрупулезное, без должного осмысления следование авторским и редакторским указаниям может увести в сторону от специфики баянной интерпретации. Смысловые лиги, подчеркивающие прерывистый характер интонирования и являющиеся средством воспроизведения на фортепиано, могут восприниматься и реализовываться баяниста-

ми как артикуляционные разделения, разрушающие естественное для пения фразировочное дыхание. В предложенном варианте переложения для баяна использованы как указания автора – прерывистые лиги, так и графические подсказки воплощения на инструменте – фразировочные лиги, указывающие на связную манеру игры и певучий характер исполнения (Пример №3).

Пример № 3. Переложение В. Ушенина:

Allegretto con moto e un con rubato **П. Чайковский**

Баян

p dolce poco cresc.

mf

5

3

Баян по своим звукотворческим процессам приближается к певческой природе человеческого голоса, – уникального инструмента в полной мере способного передавать все оттенки чувств и

переживаний. На баяне, инструменте с большими по сравнению с фортепиано возможностями достижения естественной передачи кантилены, исполнителю необходимо постоянно контролировать весь процесс звукоизвлечения и звуковедения. Для владения искусством исполнения кантилены для баяниста важным является как качественное извлечение одного звука, так и объединение звуков в последовательности, создающие определенный поток звуковой волны.

В исполнительской интерпретации «Подснежника» на баяне важным условием выявления певучести тона становится перераспределение воздушного потока между мелодией и аккомпанементом. Одним из приемов выделения голоса на баяне является игра мелодии штрихом легато, а аккомпанемент мягким нон легато, осуществляемого неглубокими нажатиями и освобождениями клавиш.

Для выявления достоинств мелодии важным также является выбор регистра. На различных по качеству инструментах регистры имеют свои особенности. Так на одном – мелодия достаточно полно, выразительно и сбалансировано с левой рукой звучит на регистре «фагот». На другом возможно использование регистра «кларнет». В данном варианте переложения выбран регистр «баян», как наиболее близкий по тембру и выразительным возможностям к человеческому голосу.

Вторая фраза первого раздела «Подснежника» (см. пример № 1) в немного измененном виде продолжает мелодическое развитие первой фразы дважды октавой ниже. Такая форма повтора перекликается с традициями исполнения русских народных песен. Мелодия второй фразы в фортепианном изложении в первых четырех тактах перемещается из одной руки в другую с одновременным исполнением аккордового сопровождения. Подобная передача мелодии из одной руки в другую представляется достаточно сложным исполнительским приемом при игре на фортепиано и требует высокой квалификации исполнителей. В баянном изложении мелодия исполняется более естественно и удобно в одной правой руке, с использованием одного тембра, что создает впечатление наполненного и выразительного звучания. Исполнитель-

ские задачи этого эпизода заключаются в выразительном пропевании мелодии, с предпочтительным по отношению к другим голосам участием меча и плотным интонационным сопряжением тонов штрихом легато. Озвучивание аккомпанемента осуществляется штрихом нон легато, продолжающего линию предыдущего пульсирующего движения. Такое штриховое разделение способствует более выразительному выявлению мелодии и аккомпанемента. Сложность исполнения этого эпизода заключается также в озвучивании разделенной на две руки фактуры аккомпанемента – организации единой вертикали аккордов по времени и штриховым характеристикам.

Средний раздел «Подснежника» представляет собой два больших повторяющихся эпизода. Структура первых восьми тактов состоит из четырехкратного повторения одинаковых мотивов. В вопросных интонациях первого можно предположить образное стремление цветка к свету, к солнцу; в ответных интонациях второго – неуверенное, ускользящее желание (Пример №4).

Пример № 4. Оригинал



Могут быть и другие прочтения художественного образа этого эпизода, главным для исполнителя становится прочувствование изобразительного момента. Для приближения к замыслу композитора в фортепианном изложении выставлены дополнительные, направляющие ремарки на раскрытие образа. Прежде всего, обращает внимание указание на характер исполнения эпизода – *con grazia* (грациозно). Большое значения для понимания и передачи образа имеет нюанс *p* в начале каждой двухтактовой интонации, настраивающий исполнителя на возвращение настроения после

взлетающего пассажа ответного мотива к начальному состоянию. Подчеркиванию смены характера настроений служат и штриховые различия первого и второго тактов в партии аккомпанемента: легкое *non legato* сменяется легким *staccato*.

В старинных изданиях этот эпизод выглядит следующим образом (Пример №5):

Пример № 5

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'a tempo'. The music is in a minor key, indicated by one flat in the key signature. The score features a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff. There are dynamic markings such as 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo) throughout. The bass staff includes some specific performance instructions like 'ff.' and '*'.

При сравнительном анализе видны различия в прочтении текста. В раннем издании отсутствует указание *con grazia*, являющееся, по всей видимости редакторским уточнением, отсутствуют виолочки в восходящих пассажах. Присутствие же обозначений педализации, на мой взгляд, является существенным дополнением, указывающим на характерный для фортепиано способ исполнения эпизода (Пример №6).

Пример № 6. Переложение

The image shows a musical score for a piano accompaniment, which is a re-arrangement of the previous example. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is not explicitly marked, but the dynamics are 'p' (piano) and 'p con grazia'. The score features a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff. There are dynamic markings such as 'p' and 'p con grazia' throughout. The bass staff includes some specific performance instructions like 'ff.' and '*'.

Как видно из приведенного примера, при сохранении основных идей интерпретации, исходя из специфики звучания баяна, в переложении сделаны некоторые коррективы. Так акцент на ноте «фа» заменен на знак *portato*, так как в баянном звучании акцент в данном лирическом контексте будет звучать чересчур резко и излишне активно. Для более мягкого завершения интонации пассажа во втором такте, постоянное *crescendo* заменено на *crescendo*

– *diminuendo*. Особое внимание в исполнительской транскрипции данного эпизода необходимо уделить характеру выразительно-активного, но в тоже время нежно-призывного первого мотива за счет плотного, устремленного «мехового» интонирования к ноте «фа» и дальнейшего легкого, ажурного пальцевого *legato* пассажа.

Для исполнительской интерпретации произведения, на мой взгляд, существенное значение имеет высказывание Александра Майкапара: «В средней части Чайковский очень тонко усиливает «вальсовую составляющую» этого музыкального образа – в конце концов он не может устоять перед стихией танца, суть которого передал в лучших образцах своей музыки. Здесь, в «Подснежнике», в среднем разделе пьесы, не меняя основного тактового размера – 6/8, он сделал более весомой вторую долю такта, приблизив ее по ритмической значимости к первой доле. Чайковский добился этого двумя способами: во-первых, добавил акцент в мелодии на второй доле такта и, во-вторых, в пульсирующих аккордах аккомпанемента в этот момент сделал паузу. Таким образом, такт стал состоять из двух почти одинаково оформленных ритмически половин, а следовательно, на слух эти половины стали похожи на два одинаковых такта, что и нужно для настоящего вальса. Этот переход едва заметен, но очень важен. Точно так же Чайковский отступает на прежние позиции при переходе к репризе, то есть при возвращении музыки первой части» [1, 1] (Пример №7).

В данном эпизоде среднего раздела в фортепианном изложении продолжают интонационные переключки вопросов и ответов при большей экспрессии и активности исполнительских средств выражения: нюанса *mf*, акцентировкой начала первых мотивов, интонационной расчлененностью ответов, изменением штриха в аккомпанементе (Пример №8).

При сравнительном анализе данного эпизода двух фортепианных изданий заметны различия в степени выявления исполнительской интерпретации. Так оба звука вопросного восклицания берутся акцентированным звукоизвлечением, в ответных интонациях внимание уделяется динамическому развитию и расслаблению мотивов, а первый звук предлагается играть глубоко, с мягкой опорой кисти. Кроме этого, на мой взгляд, совершенно спра-

Пример № 7.

Оригинал в современной редакции прочтения текста

Пример № 8.

Оригинал текста в редакции позпрошлого столетия

ведливо указание редактора последние два такта играть *tranquillo* (спокойно) в динамическом нюансе *p*, а последний такт – *poco ritenuto* (Пример №9).

Пример № 9. Переложение

В переложении для баяна активная акцентировка звуков вопросительной интонации заменяются более мягкими подчеркиваниями, а ответные мотивы объединяются с расслаблением интонации, а нюансами более определенно выявляются образные изменения: в первом и третьем тактах – нюансом *mf* подчеркивается возвращение к характеру вопросительной интонации, а в пятом нюансом *mp* оттеняются смысловые переклички двух голосов. По аналогии с первыми редакциями в последнем такте предлагается сделать *poco ritenuto*, игнорируя указание *tranquillo*, отсутствие которого компенсируется замедлением в конце.

Особого внимания для выявления типологических особенностей заслуживает переложение фортепианной фактуры первого и третьего тактов эпизода. Для выявления подголосков второго голоса, которые на фортепиано выделяются естественным приемом более значительного по сравнению с другими звуками аккордов динамического и штрихового выделения, на баяне мотивные переклички переносятся в правую руку и исполняются штрихом нон легато в характере и контексте аккомпанемента.

Кроме всего сказанного, нельзя не упомянуть об особенностях озвучивания на баяне фактуры, когда звучит один голос мелодии в сопровождении аккорда (Пример №10).

Пример № 10. Оригинал



В завершающей интонации произведения последний звук мелодии «си» берется в сопровождении аккорда и звучит выразительно за счет использования неглубокого, минимальной динамики и мягкого туше при взятии аккорда (Пример №11).

Пример № 11. Переложение



На баяне в данном эпизоде необходима корректировка фактуры, так как выявление мелодического звука в таком изложении затруднительно из-за особенности звучания всех голосов в правой руке в одном динамическом наполнении. Поэтому, на последней доле в правой руке необходимо оставить один мелодический голос, а аккорд в левой руке исполнять в широком расположении без дублирования ноты «фа» первой октавы. В такой редакции мелодический голос звучит наполнено на фоне звуков аккорда, создающих колоритную гармоническую поддержку.

Подводя итоги, отметим, что приведенный выше анализ может стать примером подхода аранжировщика к решению задач адаптации не только фортепианной, но и музыки, написанной для других инструментов

ЛИТЕРАТУРА

1. *Майкапар А. П. И.* Чайковский «Времена года». Апрель. Подснежник: урок музыки. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200700604> (дата обращения: 01.03.2021).
2. *Ушенин В. В.* Исполнительское мастерство современного баяниста: учебное пособие. – СПб.: Планета музыки, 2021. – 124 с.

REFERENCES

1. *Majkapar A. P. I.* Chajkovskij «Vremena goda». Aprel'. Pod-snezhnik: urok muzyki [P. I. Tchaikovsky "The Seasons". April. Snowdrop: music lesson]. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200700604> (accessed 01.03.2021).
2. *Ushenin V. V.* Ispolnitel'skoe masterstvo sovremennogo bаяnista: uchebnoe posobie [Performing skills of a modern accordion player: a tutorial]. – St.-Petersburg: Planeta muzyki, 2021. – 124 p.