

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

**АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ИСПОЛНТЕЛЬСТВА
НА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ**

**Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений,
посвященных творчеству И.Я. Паницкого**

18 мая 2021 года

САРАТОВ
2022

ББК 85.31
А 43

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной
консерватории имени Л.В. Собинова

А 43 **Актуальные вопросы исполнительства на русских народных инструментах:** Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных творчеству И.Я. Паницкого / Отв. ред. А.Е. Лебедев. – Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, – 2022. – 162 с.

ISBN 978-5-94841-523-9

В сборник включены тексты докладов Всероссийских научных чтений, посвященных творчеству И.Я. Паницкого, прошедших в Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова 18 мая 2021 года. Статьи охватывают вопросы истории и теории исполнительства на русских народных инструментах, а также проблемы методики обучения.

Для студентов, аспирантов исполнительских факультетов художественных вузов, музыкантов-исследователей.

ББК 85.31

ISBN 978-5-94841-523-9

© Лебедев А.Е., отв. ред., 2022
© Саратовская государственная
консерватория имени Л. В. Собинова, 2022

		аккордового аккомпанемен та и ее разновидности: а) дублирующий (вспомогательн ый) ряд; б) квинт- конвертер (с пятью дублирующими рядами);		системы (схема 8); Клавиатура системы П. Е. Стерлигов а (схема 9); Клавиатура системы Н. З. Сеницкого (схема 10); Клавиатура системы В. П. Хегстрема (схема 11).	
--	--	---	--	---	--

Список литературы:

1. Музыкальный энциклопедический словарь/Гл. ред. Г.В.Келдыш. – М.: Советская энциклопедия,1990. – 672 с.: ил.
2. Seeger H. Musiklexikon in zwei Bänden / Erster Band/ Veb Deutscher Verlag für Musik. – Leipzig, 1966. – 528 s.
3. Frati Z. Castelfidardo e la storia della fisarmonica / Z. Frati, V. Bugiolatthi, M. Moroni. – Ancona: [senza casa ed.], 1988. – 179 p.
- 4 Ерёменко К.О. О перспективах развития симфонического оркестра. – Киев: Муз. Украина, 1974. – .264 с.
5. Савшинский С.И. Пианист и его работа. – Л.: Сов. композитор, 1961. – 271 с.
6. Кравцов Н.А. Аккордеон XXI века / Н. А. Кравцов. – СПб.: Издательство «МСТ», 2004. – 124 с.

Ушенин В.В.

ВОПРОСЫ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ БАЯНА

Исполнительская практика баянистов во все времена требовала и требует умения хорошо и органично создавать переложения, как для сольного исполнения, так и для музицирования в ансамбле. Эти навыки и на сегодняшний день являются показателем уровня музыкальной культуры современного баяниста-исполнителя. Необходимость обучения и приобщения к практике создания переложений для баяна и различных ансамблей исходит из требований современного музыкального культурного пространства. Многим выпускникам музыкальных колледжей и вузов приходится сталкиваться с проблемами нехватки репертуара, лежащих в изменениях современного восприятия публики, а также в желании не повторяться, а находить свой,

присущий их представлению и слышанию репертуар. В подобных поисках, владение искусством переложения в дополнение к сложившемуся уровню собственного исполнительской опыта, создает необходимые предпосылки успешной реализации намеченных целей.

Для приобретения навыков работы над переложением баянисту необходим целый комплекс знаний, умений, прежде всего, определенный сложившийся уровень общемузыкального и специфического инструментального развития. Приобретение опыта работы над переложениями – процесс длительный и многослойный, происходящий по мере становления музыканта, развития его художественного вкуса и исполнительского опыта. Исходя из этого, процесс приобщения ученика к практическому погружению в сферу переложения инструментальных произведений для баяна и ансамблей должен идти от постепенного накопления слуховых впечатлений, прежде всего навыков предслышания определенной фактуры оригинала в звучании родного инструмента. Подобные навыки начинают формироваться с первых шагов, с первых прикосновений к баяну. Ко времени работы над переложениями у баяниста уже сложились определенные представления о природе инструмента, о музыке как средстве выражения человеческих мыслей и чувств. Приобретенный опыт в каждом случае достаточно индивидуален. Он зависит в большей степени от одаренности музыканта и пройденного им пути в накоплении разнообразных образных впечатлений, от качества и стилистического разнообразия репертуара, на котором воспитывался музыкант, от степени его художественного освоения. Особое значение для молодого музыканта имеет последовательное накопление базовых составляющих исполнительской техники баяниста, приобщение его к тонкостям звукообразования на баяне и художественно выразительным возможностям инструмента. Переложения музыки, написанной в оригинале для других инструментов, занимали и занимают значительное место в репертуаре исполнителей на баяне. 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. Поэтому не случайно, приобщение к достойным образцам музыкальной культуры – необходимая составляющая, как в обучении молодых музыкантов, так и в концертной практике уже состоявшихся исполнителей. Зачастую переложения становятся своего рода интерпретацией, когда приходится «переизлагать» авторский текст, подбирая художественно приемлемые варианты его звукового воплощения.

По этому поводу приведу высказывание известного актера и режиссера Алексея Баталова: «Инсценировка, переложение для трубы, экранизация, гравюра с картины, телепостановка по роману – все это, по существу, перевод, – *более или менее сложное и точное переложение из одной формы или системы образов в другую.* В любом из этих случаев неизбежны подмены средств выражения, потери одного и обретение другого. Как известно, даже самый добросовестный подстрочный перевод – это только скелет, в лучшем случае верно передающий смысл подлинника».

Баян, несмотря на уникальные конструктивные и художественные возможности, нельзя считать «универсальным» инструментом, на котором играет написанный композитором текст и все само собой звучит. Это подтверждается практикой переложений и транскрипций оркестровых, скрипичных и фортепианных опусов романтической эпохи, выполненные выдающимися баянистами-исполнителями.

Так сложилось, что совершенствование и развитие инструмента, а вместе с этим создание для него оригинального репертуара проходило в начале прошлого столетия. К этому времени многие стилистические направления в музыке уже сформировались и реализовались через другие инструменты. Прошедшие эпохи оставили после себя замечательные шедевры музыкального искусства – наследие гениальных композиторов.

Менялось время. Люди по-другому стали воспринимать и ощущать окружающий мир. Изменились и отношения между людьми, но непреходящие ценности – человеческие чувства, закодированные и зафиксированные в лучших образцах музыкального творчества прошлых лет, до сих пор остаются для нас эталоном настоящего, возвышенного. Поэтому сегодня невозможно себе представить, как можно пройти мимо такого наследия, не вобрав в себя всего диапазона чувств, накопленных предыдущими поколениями. Что может быть более достойным и прекрасным для молодых музыкантов услышать и передать на своем родном инструменте особенности звучаний задуманных композиторами прошлого, окунуться в мир их образов!

Процесс создания переложений для баяна исторически был обусловлен совершенствованием конструкции инструмента. И только с изобретением готово-выборного баяна, а затем его дальнейшим усовершенствованием – возможностью применения многотембровых регистров и пятирядной правой клавиатуры, – перед музыкантами открылись новые горизонты создания более совершенных переложений. Современная конструкция баяна типа «Юпитер» в большинстве случаев позволяет играть музыкальный материал без искажений нотного текста, расширяет поиск звучаний и активизирует творческий процесс для экспериментов.

Переложение и интерпретация на баяне фортепианной романтической музыки. Прежде чем приступать к процессу переложения, педагогу необходимо обратить внимание учащегося 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 обертономикой 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 язычков 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». 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:

Голубенький, чистый
Подснежник-цветок!
А подле сквозистый,
Последний снежок...
Последние слёзы
О горе былом;
И первые грёзы
О счастья ином...

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, формообразованием, 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, эмоциональную приподнятость, страстность и черты лиризма. Исполнители культивировали пластичное, импровизационное по своему складу, овеянное 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, прочувствовать авторскую мысль – это обязательное условие убедительности исполнения *rubato*, 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. Фортепианный оригинал в современном издании:

Allegretto con moto e un poco rubato

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. The first system features a treble clef with a melody marked *p* (piano), *dolce* (sweetly), and *poco cresc.* (a little crescendo). The second system continues the melody, marked *mf* (mezzo-forte), with a *p* (piano) dynamic at the end. The third system shows the bass clef with a melody marked *marc. la melodia* (markedly the melody) and *poco cresc.*, ending with *più f* (more forte). The fourth system shows the final part of the piece with a *p* (piano) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

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 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. Фортепианный оригинал ранних изданий:

Allegretto con moto e un poco rubato.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is marked "PIANO." and "p". It features a treble clef with a melody and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The tempo is "Allegretto con moto e un poco rubato." The first system includes the markings "dolce" and "poco cresc." and has several "Ped." (pedal) markings with asterisks. The second system starts with "mf" and includes markings "p" and "p marc. la melodia". It also has "Ped." markings and a "simile" instruction. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

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

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.

Пример № 3. Переложение В. Ушенина:

П. Чайковский

Allegretto con moto e un con rubato

Баян

p dolce poco cresc.

mf

5/4

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 баянистами 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.

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 мягкими 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 человеческого голоса.

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. Исполнительские задачи этого эпизода заключаются в выразительном пропевании мелодии, с предпочтительным по отношению к другим голосам участием меха 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, ускользающее желание:

Пример № 4. Оригинал



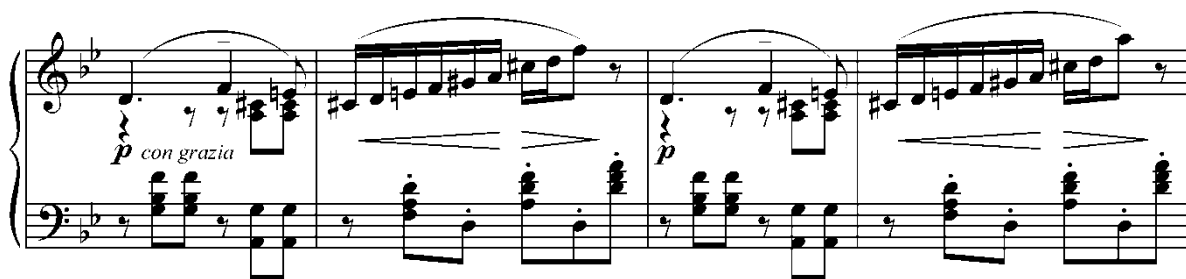
Могут быть и другие прочтения художественного образа этого эпизода, главным для исполнителя становится прочувствование изобразительного момента. Для приближения к замыслу композитора в фортепианном изложении выставлены дополнительные, направляющие ремарки на раскрытие образа. Прежде всего, обращает внимание 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 шриховые различия первого и второго тактов в партии аккомпанемента: легкое *non legato* сменяется легким *staccato*.

В старинных изданиях этот эпизод выглядит следующим образом:

Пример № 5

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. Переложение:



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 Майкопара: «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 А. Майкопар. П. И. Чайковский «Времена года». Апрель. Подснежник. Журнал «Искусство» № 6, 2007.

Пример № 7. Оригинал в современной редакции прочтения текста:

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. Оригинал текста в редакции позапрошлого столетия:

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 справедливо указание редактора последние два такта играть *tranquillo* (спокойно) в динамическом нюансе *p*, а последний такт – *poco ritenuto*.

Пример № 9. Переложение:

В переложении для баяна активная акцентировка звуков вопросительной интонации заменяется 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 переключки 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 шрихового выделения, на баяне мотивные переключки переносятся в правую руку и исполняются шрихом 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. 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. 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.

Лопатова Е.С., Лопатов С.В.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КОНКУРСЫ ДОМРИСТОВ В КОНТЕКСТЕ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Академическая домра, имеющая относительно небольшую (в сравнении с фортепиано и скрипкой) историю, уже успела заявить о себе как о полноценном сольном инструменте, для которого создают сочинения известные современные композиторы (Е. Подгайц, М. Бронер, А. Чайковский).