



МРНТИ 18.41.51

Г. В. ОЛЕКСИВ<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Львовская национальная музыкальная академия  
имени Н. В. Лысенка  
(Львов, Украина)

# СПЕЦИФИКА ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ОРГАННЫХ ПРИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ БАЯНА

## СПЕЦИФИКА ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ОРГАННЫХ ПРИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ БАЯНА

### Аннотация

В последние десятилетия значительно расширился арсенал оригинальных произведений для баяна, однако важное место среди исполнительского репертуара занимает жанр переложения произведений для других инструментов. Анализ переложений и исполнительно-методические рекомендации становятся почвой для углубленного понимания идейно-образного замысла, стиливых особенностей и переосмысления тембровых трансформаций, соответственно качества исполнения самого произведения. Переложения для баяна насчитывают широкий диапазон произведений. С периода становления профессионального баянного искусства до сих пор, большим спросом пользуются переложения органных произведений. Поскольку весомым фактором при переложении есть мера родства природы звукообразования «инструмента оригинала» и «инструмента-реципиента», органные произведения занимают существенное место в концертном и учебном репертуаре баянистов. Улучшенные конструктивные возможности современного баяна позволяют удачно адаптировать многопластовую органную фактуру. Приемы меховедения на баяне полноценно имитируют принципы звукообразования и воспроизводят динамические градации органного звучания.

**Ключевые слова:** переложения для баяна, органные произведения, фактура, тембровая специфика, адаптация, модификация, приемы звукообразования.

## **Введение**

Высокий уровень современного украинского баянного искусства побудил многих исполнителей баянистов к творчеству. За последние десятилетия значительно расширился арсенал оригинальных произведений для баяна, однако важное место среди исполнительского репертуара все же занимает жанр переложения музыкальных полотен из репертуара других инструментов.

В музыковедческих трудах вопрос баянных переложений рассматривался неоднократно. Научные исследования баянистов-теоретиков сосредоточены главным образом на переложениях фортепианных произведений и частично органных. Это, прежде всего, труд Н. Давыдова «Теоретические основы переложений для баяна» [3], что определяет базовые положения этого жанра. К этому же вопросу обращается Ф. Липс в публикации «О транскрипции и переложениях» [6]. Основоположник львовской баянной школы М. Оберюхтин исчерпывающе обосновывает собственные переложения в аннотациях к двум сборникам ХТК Баха в переложении. В учебном пособии «Исполнение органных пьес И. С. Баха на баяне» [8] автор рассматривает собственные переложения восьми маленьких органных прелюдий и фуг для баяна и анализирует влияние органного репертуара на профессиональное баянное исполнительство. Поскольку все аспекты переложения органных произведений для баяна исследованы не равномерно, стоит задача в комплексном освещении основных принципов этой разновидности жанра. Разносторонний анализ переложений и исполнительно-методические рекомендации становятся основой для

глубокого понимания идейно-образного замысла, стилевых особенностей и переосмысления тембровых трансформаций, отсюда качества исполнения самого произведения.

## **Методы**

Методологическая база исследования состоит из синтеза искусствоведческого, культурологического и биографического подходов а также ряда методов: историко-типологического, который связан с историческим формированием баянного искусства сквозь призму эволюции музыкального языка в композиторском творчестве; функционального, изображающего амплитуду художественно-образительных, технических и темброво-акустических качеств.

## **Результаты**

Анализируя Прелюдию и фугу *g-moll* И. С. Баха следуем принципу, что переложение музыкальных произведений является в первую очередь творческим процессом с максимальным приближением к оригиналу в новых тембровых условиях. Для полноценного воспроизведения образа, композиторского замысла и стилевой идентификации необходимо определение формы и драматургического развития произведения, общих и отличительных черт при исполнении произведения на органе и на баяне. При переложении полифонических произведений необходимо проследить особенности адаптации для баяна полифонической музыки. Автор переложения кроме чисто технических задач проявляет свое отношение к художественному содержанию данного произведения, уточняя необходимый темп,

регистрации и динамичный план, которые согласуются с формой и драматургическим развитием.

### **Дискуссия**

При переложении органной музыки для баяна необходимо не только сохранить, но и относительно расширить тембровые звучания, которые достигаются с помощью конструктивных возможностей инструмента. Выразительный потенциал инструмента реципиента открывает «скрытые» оттенки общего образа, проводя его через призму собственной тембро-сонорной палитры. Подтверждением такого мнения является высказывание А. Веприка: «В результате перемещения в новые тембровые условия музыкальное явление «обновляет» свой характер и значение; ...изменение тембра нередко становится особым импульсом и часто сопровождается фактурно-вариационным развитием музыкальной ткани» [1, с. 21]. Переложения для баяна насчитывают множество композиций, написанных для различных инструментов. Во все периоды, – становления и развития профессионального баянного искусства, – в репертуаре присутствовали переложения органной музыки. Доминирующим фактором при переложении музыкальных полотен выступает общность приемов звукообразования «инструмента оригинала» и «инструмента-реципиента». Отсюда, органная музыка занимает существенное место в концертном и учебном репертуаре баянистов. Учитывая тот факт, что в баяна и органа первопричиной звукообразования является давление воздуха, при переложении используется

ряд общих исполнительских приемов. В баяна под действием воздушного столба колеблются металлические «язычки-голоса», а в органа – воздух направляется в металлические трубы. Поэтому воспроизведение органной «мощности» звукового наполнения наиболее доступным является именно для многотембрового готово-выборного баяна.

Выделим основные общие черты баяна и органа: а) баян и орган относятся к клавишно-духовой группе инструментов; б) имеют темперированный строй; в) обоим инструментам доступно выполнение довольно длинных длительностей. Наряду с общими чертами в баяна и органа есть и существенные различия: а) на органе выделения голосов из общего звукового потока не является сложностью, так как усиление звучания нужного голоса проводится путем использования различных мануалов и регистров. На баяне эта задача является более сложной, поскольку здесь решающую роль в голосоведении играет артикуляционная палитра выполнения, а динамическое выделение одного голоса с фактуры невозможно; б) для органа в большей степени свойственна одноплановость динамики при каждой регистрации, а постепенное усиление или ослабление звучности является более сложной задачей. Звучание баяна отличается динамической гибкостью и возможностями тончайшей нюансировки, обусловленной приемами миховедения; в) регистры баяна и органа не равны. Если инструментальные возможности баяна в отношении динамики относительно скромные, то орган имеет более мощное звучание и обладает многочисленными разнообразными регистрами.

При переложении органных произведений для баяна необходима конкретизация в вопросе регистровки. Регистры органа характерны разнообразием отрезков диапазона, где звучание инструмента приобретает соответствующую прозрачность или наполненность. Баянные регистры предусматривают разнотембровую окраску звучания всего диапазона.

Органное искусство достигло своего наивысшего расцвета в творчестве старинных мастеров – И. Пахельбеля, Д. Букстегуде, И. С. Баха. Их органные произведения являются классическими образцами, в которых сконцентрирован высокий художественный стиль того времени. Творчество Баха – мощное обобщение огромной работы предыдущих поколений композиторов. Оно отличается разнообразием жанров и форм: камерные полифонические миниатюры и масштабные циклические произведения с ярко выраженной динамикой развития и глубоким драматизмом, богатством содержания, строгостью и совершенством форм. Кроме оригинальных произведений, мастер также работал над переложениями и транскрипциями полотен других композиторов, о чем писал А. Швейцер в своей монографии: «Бах, имея большую страсть к переложениям, относился бы с одобрением к пианистам, которые пропагандируют его органное творчество» [10, с. 176]. Интересное мнение по этому поводу высказал один из известных баянных исполнителей Ф. Липс: «Наверное, И. С. Бах не был бы против того, чтобы его музыка пропагандировалась и баянистами. Если бы баян существовал во времена французских клавесинистов – кто знает, возможно, многие произведения в

оригинале были бы написаны не для органа, скрипки или клавесина, а для баяна» [6, с. 3].

С появлением новых инструментов усовершенствованной конструкции в начале XXI века появляются дополнительные технические возможности, упрощающие переложение и исполнение органных произведений на баяне. В частности, регистровая палитра в левой клавиатуре позволяет подобрать нужное звуковое наполнение или дублирование. Современные инструменты марок «PIGGINI», «BUGARI» оснащенные функцией «залипающий бас», которая помогает решить проблему многих физиологических трудностей – исполнение на баяне широких фактурных пластов органных произведений, особенно при многоголосье в партии левой руки. Поскольку данное усовершенствование предусматривает фиксацию определенной кнопки и выдержку необходимой продолжительности звука, доступным становится одновременное исполнение органного пункта и параллельного фактурного изложения, независимо от диапазона.

Для более глубокого осмысления переложения органных произведений для баяна рассмотрим в этом контексте Прелюдию и фугу g-moll И. С. Баха. Своеобразие звучания полифонии на баяне обусловлено его характерными особенностями: многоголосием, естественной напевностью, возможностью выдерживать длительные звуки с разнообразной гаммой динамических оттенков. Все это позволяет сохранить свойственную полифонической музыке текучесть в движении голосов и рельефность звучания. Этому способствует также

и небольшая мензура правой и левой клавиатуры, которая позволяет охватить одновременное звучание широкого диапазона голосов. Овладение полифонической фактурой требует от исполнителя высокого уровня культуры, технического совершенства и зрелости музыкального мышления.

Органые прелюдии и фуги Баха можно условно разделить на четыре группы: ранние произведения, более зрелые, композиции веймарского периода и последние произведения. Прелюдия и fuga *g-moll* относится к периоду становления художника, характеристику которого А. Швейцер подает в своей монографии – «... в этих произведениях вновь оживает период «бури» раннего органного искусства. Прелюдии драматично живые, иногда изложенные... фуги еще часто запутанные, но в соразмерности частей уже чувствуется величие будущих творений» [10, с. 89].

Прелюдия состоит из двух частей по принципу старинной двухчастной формы (только в тональном плане): движение от Т до D и от D до Т. Первая и вторая части построены на разном тематическом материале, основным принципом развития которого являются секвенциальные повторения небольших по масштабам мотивов (восходящие и нисходящие гармоничные секвенции). В конце первой части прелюдии появляется интонация темы фуги, которая выступает своеобразной аркой между частями и служит средством единства цикла. Кроме того, элементы интонаций прелюдии (трихорд – 3-й т., или тетрахорд – 12-й т.) с вариантными проведениями встречаются и в теме фуги и в контрапункте.

Обратим внимание на соотношение выразительных возможностей

инструментов. Поскольку звучание произведения на одном органном мануале и на одном динамическом уровне на баяне несколько отличается звуковой наполненностью. В оригинале первая часть прелюдии исполняется динамично ровно и спокойно, более разнообразен динамический план переложения второй части. Особое внимание нужно обратить на фигуративно изложенные гармонические секвенции, которые повторяются двенадцать раз и выполняются на одном мануале органа. Сохранение длительного звукового динамического уровня на баяне, материал может звучать довольно однообразно и невнятно, поэтому при переложении необходимо динамично выделить основное звено секвенции и исполнять ее по принципу разрешения более напряженного аккорда в менее напряженный. При каждом повторении секвенции *f – mp* – постепенное уменьшение звучности (нисходящая секвенция повторяется двенадцать раз). Подъем динамики, который приводит к замыканию формы прелюдии на D в основной тональности (т. 41 – 43) исполняется в монументальном звучании в конце части.

Фуга состоит из четырех проведений темы (*g-moll, d-moll, g-moll, d-moll*), исполняемой в одном динамичном пласте *f*, что выплывает из самого характера тематического материала – помпезного, торжественного, с постепенным расширением фактуры путем добавления новых голосов. Следующие проведения темы в развивающем разделе исполняется с меньшей динамической напряженностью (от *p* до *f*) и устанавливает первый динамический контраст при воспроизведении

на баяне. Композитор излагает тематический материал двухголосно, далее четырехголосно, что усиливает динамический контраст. Таким образом, сама драматургия экспозиции и развивающего раздела побуждает использовать при переложении сопоставление силы звука: от *f* к *p*.

Четвертое проведение темы в развивающем разделе фуги приводит к созданию нового динамического контраста. Мажорный лад темы, ее появление в басу, полное четырехголосное изложение способствуют усилению звука, что подчеркивает масштабность и торжественность темы. Поскольку при переложении необходимо воспроизвести звукообраз оригинального инструмента для усиления монументальности характера фуги используется принцип «терасоподобной» динамики, типичной для органного звучания. Последние два проведения темы становятся заключительную часть формы и исполняются за тем же динамическим принципом: *d-moll* – *p*, *g-moll* – *f*, что считаем целесообразным потому, что архитектурное строение фуги требует, чтобы последнее проведение темы (в басу) проходило в массивной звучности, также он совпадает с кульминацией фуги.

Форму фуги можно определить как трехчастное построение. Четырехкратному проведению темы в экспозиции соответствует четырехкратное в развивающей части фуги. Архитектоника тематических построений диктует динамичный план в переложении: в первой части *f*; во второй – *p* (три проведения) – *B-dur* – *f*. В заключительной части также выступает контрастный динамический план: *d – moll* – *p* (первое проведение),

который контрастирует с более ярким выделением темы в последнем его проведении в *g-moll*. Анализ тематического материала демонстрирует важность удержанного контрапункта, который трижды проводится в экспозиции темы. Начало мелодического движения удержанного контрапункта совпадает с обратным проведением начала темы (другая ритмическая организация).

Вопрос регистровки органических произведений на многотембровом баяне имеет особое значение и требует тщательного осмысления схемы использования регистров для воспроизведения композиторского замысла. Определение и подбор регистров также тесно связан с динамичным планом, расположением основной кульминации, фактурным насыщением и возможными транспонированиями текста. Опираясь на данные факторы, при тембровой адаптации первой части Прелюдии необходимо применить баянный регистр «тутти», который характеризуется многоголосым насыщенным звучанием и полностью соответствует динамическому плану *f*. Исходя из специфики звукообразования и конструктивных возможностей инструмента, контрасты создаются в зависимости от силы подачи воздуха при меховедении в пределах любого регистра. Вершина звукового напряжения приходится на 10-й т, где в нижнем голосе появляется тематическое ядро фуги. Для динамического подчеркивания одноголосно изложенного пассажа речетативно-декламационного типа, вторая часть фуги начинается на том же регистре. Меняется регистр только в момент подхода к проведению первого звена секвенций, которые

вносят соответствующий контраст к предыдущему материалу. Динамический план этого ряда секвенций предусматривает комбинацию приемов меховедения и тембрового регистра «орган». Последнему присуще довольно насыщенное звучание, однако прозрачнее от регистра «тутти». В заключительной части прелюдии целесообразным будет переключить регистр снова на «тутти» при нарастающем динамическом напряжении.

Фуга характеризуется более разнообразными тембро-динамическими градациями, где противопоставление *f – p* предусматривает использование широкой палитры тембровых регистров, отсюда насыщенная разнообразная регистровая окраска. Экспозицию следует исполнять на регистре «фагот + гобой», а постепенное нарастание звучности в пределах этого регистра достигается благодаря поочередному вступлению каждого голоса фуги. В данном разделе такая сила звука и регистровая окраска достаточна для воспроизведения органного тр и исполнения динамического плана этого построения.

Экспозиция менее масштабная относительно следующих частей, в которых находятся кульминации (*B-dur* – развивающая часть, последнее проведения *g-moll* – репризная). Начало развивающего раздела (трехразовое дополнительное проведение темы) звучит в оригинале с динамикой *p*. Для достижения максимально прозрачного звучания применяем баянный регистр «кларнет + пикколо». В конце второй части фуги, в момент вступления темы в *B-dur*, ладовый и тональный контраст поддерживается

и регистровым контрастом – регистр «тутти». Последующее проведение темы, которое создает – мажоро-минорный светотеневой контраст – достигается регистром «орган». Последний раз тема проходит в том же регистровом пласте, что и мажорная параллель. Ее полное изложение с контрапунктами создает генеральную кульминацию, которая при переложении для баяна зависит от темброво-динамической выразительности, а также равенства и плавности баянного меховедения.

Таким образом контрастный динамический план экспозиции и дополнительных проведений в развивающем разделе фуги воспроизведен при переложении сопоставлениями тембровых регистров «гобой + фагот», «орган», «кларнет + пикколо». В свободной и заключительной частях при проведении тем, используем регистры: *B-dur* – «тутти», *d-moll* – «орган», *g-moll* – «тутти».

Отметим различия темпо-агогических параметров прелюдии и фуги, вытекающие из характера тематического материала. Благодаря импровизационно-фантазийному характеру, прелюдия исполняется более свободно, с подчеркиванием ее речетативно-драматического содержания. Фуга более организована в темповом плане, выделяется ее равномерная метро-ритмика и комплиментарность, что следует из строгого структурного строения. Указанные в редакции темпы рассматриваем также сквозь призму их соотношения в старинной музыке. Палитре темпов барочной музыки присуща сдержанность и размеренность. Поскольку продолжительность звучания на баяне имеет определенные конструктивные ограничения (размер

меха – количество меховых «ребер»), переложение органных произведений предусматривает незначительные темповые градации. Умеренность и «величество» органных медленных темпов при переложении для баяна испытывает минимальные сдвиги (незначительное ускорение темпа относительно оригинала), что становится необходимым условием выразительности исполнения.

Отдельным важным вопросом при переложении органных сочинений для баяна является фразировка и штрихи. По мнению А. Швейцера «монотонная связность исполнения» [10, с. 229] лучше соответствует стилю Баха. При воспроизведении на баяне органного полотна необходимо добиваться тонкой фразировки. Группировка однородных штрихов и логика фразировки создает рельефность звучания, нарушая определенную «застылость» органного звучания. Поскольку принципы звукообразования на органе и баяне кроме родственных черт, имеют ряд отличий, при переложении важно найти баланс между воспроизведением органного звучания и «естественным» баянным. Идентичное перенесение масштабных фраз и штриховой палитры с оригинала невозможно, поскольку исполнение таких длительных построений на баяне ограничивается конструкцией инструмента. Для полноценного воспроизведения характера произведения необходимо применить «дробление» материала на меньшие фрагменты. Важным фактором выступает логика метроритмического акцентирования – общей пульсации музыкального материала (принцип сопоставления «тяжести» одних нот и «легкости» других) что достигается путем введения соответствующих штрихов –

*marcato, portato, tenuto, leggiero, non legato.*

Отдельные особенности фразировки в предлагаемом цикле наблюдаем при распределении рук в пассажах. А. Швейцер отмечает, что «...многие исполнители-органисты считают проявлением технического мастерства выполнение их одной рукой, иногда даже двумя руками в октаву...» [10, с. 227]. Переложение для баяна, определяясь конструктивными особенностями инструмента, предусматривает разделение объемных пассажей между двумя клавиатурами, что существенно подчеркивает фразировку фрагментов построения (мотивы, фразы). Отметим высказывание А. Швейцера, что «...четыре связанные ноты трактуются так, что первая доля отделяется – незаметным движением она отходит от других и присоединяется (с помощью лиги) к предыдущему мотиву. Скрипачи и виолончелисты при исполнении сонат Баха такие звуки выделяют с помощью вибрато, тем самым оживляя последовательность заливованных нот...» [10, с. 230]. При интерпретации на баяне, рельефность звучания достигается применением меховой артикуляции и соответствующего штриха *tenuto*. Этот принцип способствует ясности фразировки пассажеподобных звуковых комплексов, состоящих из отдельных мотивов, или даже субмотивов. Для сохранения равномерной пульсации и воспроизведения характера такой принцип группировки и фразировки должен быть сохранен в течение всей пьесы, особенно при проведении темы. Ноты, которые прерывают текучесть мелодии, в определенной степени «выпадают» из общего потока, и приобретают относительную

самостоятельность. В данном случае, при переложении произведения для баяна, большое значение имеет продуманность схемы приемов меховедения. В переложениях органных произведений для баяна одно из доминантных мест занимает меховая артикуляция с использованием соответствующих штрихов.

Вся насыщенность оригинала «переключками» воспроизводится также с помощью штриховой палитры. Однотипные мелодические обороты исполняются штрихом *non legato*. Нисходящее тритоновое движение в теме (после первой группы репетиций) совпадает с аналогичным оборотом в контрапункте, но с заполнением его шестнадцатыми длительностями и ритмичным расширением. Второй группе репетиций предшествует квартовое движение (тетрахорд, прыжок на кварту), встречается в контрапункте с другой метрической организацией, подчеркивается активностью восходящих кварт, синкопой на второй восьмой доле и тому подобное. Общность выразительных элементов контрапункта с темой указывают на их родственный эмоциональный характер, поэтому при переложении они исполняются *tenuto*. Каждое дихордно-тетрахордное построение требует активного акцентировано-смыслового движения мехом. Несмотря на то, что контрапункт имеет свою выраженную горизонтальную линию, в переложении для баяна она подчинена агогике исполнения, поскольку динамическое выделение определенного голоса из фактурного пласта на баяне невозможно.

При переложении органных произведений для баяна важным параметром является

перераспределение объемной органной фактуры между баянными клавиатурами. Поскольку правая и левая клавиатуры инструмента имеют незначительные тембровые различия, что обусловлено конструктивными особенностями баяна, отметим отличительные моменты этого процесса. Специфика баяна позволяет нам, благодаря большей гибкости рельефного исполнения той или иной горизонтальной линии (особенно темы), усилить ее звучность посредством привлечения левой руки. В отдельных случаях при передаче темы из одной партии в другую следует использовать прием «соединение» в унисон звуков на разных клавиатурах. Например, шестое проведение темы фуги в сочетании с контрапунктом создают насыщенное фактурное изложение шестнадцатыми длительностями. Выполнение правой рукой этого комплементарного построения при переложении для баяна (однотембровость темы и контрапункта из-за конструктивных особенностей инструмента) нивелирует рельефность и не дает возможности подчеркнуть проведение темы. Несмотря на это, для усиления выразительности необходимо продублировать ее на выборной клавиатуре. Аналогичное место встречаем в конце фуги, где насыщенная фактура глушит верхний голос: усиливаем заключительный каданс на выборной клавиатуре.

Актуальным вопросом при переложении органных произведений для баяна является мелизматика, которая в предлагаемой прелюдии и фуге достаточно ограничена. В прелюдии встречается всего один мордент (на вводном тоне перед тоникой, 3-й т. с конца). В фуге – аналогичные морденты, часть которых взята в скобки, указывает тот факт, что они

были внесены редактором. Морденты без скобок звучат в кадансовых построениях соответствующих разделов формы. При переложении и исполнении органных произведений исполнение мелизмов иногда пропускается, что обусловлено физиологическими особенностями исполнителей и отсутствием их в уртексте. Выписаны редактором морденты также технически неудобны, например, трель в 21-м т. фуги в среднем голосе написана в скобках, при переложении для баяна не исполняется. Морденты без скобок, подчеркивающие мелодические обороты кадансов, рекомендуется исполнять без изменений. Другие разновидности мелизмов в *g-moll* – ной прелюдии и фуге Баха не встречаются.

Качественное исполнение переложения органного полифонического произведения для баяна невозможно без предварительно продуманной удобной аппликатуры. Основная фактурная нагрузка приходится на правую руку, в которой предусматривается проведение двух или даже трех горизонтальных мелодических линий. Для рельефного и выразительного звучания каждой из них необходимо стратегически уяснить аппликатурный план. Следует проанализировать прежде всего фактурное распределение между клавиатурами, отсюда – каждую горизонталь, штрихи во всех голосах. Целесообразность аппликатуры следует из плавности и естественности звукового потока. Опираясь на вышеуказанные предложения обратим внимание на самые сложные аппликатурные моменты при переложении предлагаемого произведения для баяна. Поскольку органные

произведения характеризуются многослойной фактурой и широкой амплитудой диапазона, при исполнении переложений для баяна практикуется свободный подход к аппликатуре. Для преодоления технических трудностей, сохранения линий голосоведения применяются нетрадиционные приемы – исполнение нескольких нот одним пальцем – «скольжение», подмена пальцев на выдержанной ноте и при переходе из одного ряда в другой для сохранения штрихов, «перекатывание» с одной фаланги на другую. Использование перечисленных приемов позволяет освободить другие пальцы и обеспечить полноценное исполнение многоголосной фактуры с применением широкой штриховой палитры. Таким образом, правильно выставлена аппликатура позволяет достичь нужной четкости и выразительности в каждой горизонтали. Упомянутые аппликатурные рекомендации не являются постоянными для всех переложений, ведь их вариантность выплывает, прежде всего, из материала оригинала, конструкции инструмента и индивидуальных физиологических возможностей исполнителя.

Комплексное применение всех перечисленных рекомендаций влияет на качество переложения органных произведений – сохранение композиторского замысла, характера произведения и стилевой идентификации. Переложение оценивается по следующим параметрам – удачное перераспределение фактуры между клавиатурами, воспроизведение линий голосоведения, физиологическое удобство исполнения и т.д. Воплощение многих факторов зависит от мастерства и профессионализма исполнителя.

## Заключение

Анализ переложения *g-moll*-ной Прелюдии и фуги И. С. Баха продемонстрировал основные рекомендуемые параметры, которые могут быть использованы в этой разновидности жанра. Результаты исследования продемонстрировали особенности переложения предлагаемого цикла, их основное положение применимы для последующих переложений:

а) для сохранения смыслового и тембрового единства при переложении для баяна завершенных построений нужно придерживаться принципа полного проведения их в одной из клавиатур. Основная нагрузка при распределении голосов в полифонии должна ложиться на правую руку баяниста, которая физически более свободная во время игры в отличие от левой, отвечающей за качество меховедения и зависимых от него исполнительских приемов. Проведение тематического материала на выборной клавиатуре не следует загромождать большим количеством голосов, а по возможности выкладывать одnogолосно, что дает большую свободу и динамическую «гибкость» исполнения;

б) важную роль при переложении органных произведений для баяна играет штриховая палитра. Поскольку динамическое выделение одного голоса с фактуры на баяне технически невозможно, дополнительное выделение темы из фактурного пласта происходит через штриховую градацию;

г) неотъемлемым элементом создания качественного переложения органного произведения для баяна является регистровой план. Разнообразие баянных тембровых регистров позволяет корректировать насыщенность звучания

и подобрать необходимую «окраску» для каждого построения. Исходя из специфики звучания инструмента оригинала и характера анализируемого произведения, в переложении применяются наиболее подходящие баянные регистры – «тутти», «орган», «кларнет + пикколо», «гобой + фагот»;

д) при адаптации органного произведения для баяна важное значение имеет аппликатура. Как к переложению в целом, так и к аппикатурным приемам применяется «творческий подход». Поскольку прелюдия и fuga *g-moll* выделяется масштабной многоголосой фактурой с широким диапазоном, при переложении для баяна используют нетрадиционные аппикатурные приемы – «скольжение» одним пальцем, «перекатывание» с одной на другую фалангу при игре большим пальцем, замена пальцев на выдержанных длительностях;

ж) переложение для баяна предполагает применение различных принципов меховедения. Пытаясь идентифицировать звучание органа на баяне, используется ровное, плавное ведение меха без филирования звука. С помощью изменений направления меховедения подчеркиваются начала музыкальных построений и вступления голосов.

Благодаря родству принципов звукообразования, переложения органных произведений находят наиболее полное воплощение при исполнении на многотембровом баяне с готово-выборной системой.

### **Список литературы:**

1. Бузони Ф. Ценность обработки. // Школа фортепианной транскрипции. Москва: Государственное издательство, 1961. – С. 5 – 6.
2. Годовский Л. По поводу транскрипции, аранжировок и парафраз. // Школа фортепианной транскрипции. Москва: Государственное издательство, 1961. – С. 6 – 7.
3. Давыдов Н. Теоретические основы переложения инструментальных произведений для баяна. – Киев: Музыкальная Украина, 1977. – 178 с.
4. Давыдов Н. Киевская академическая школа народно-инструментального искусства // Научный вестник. Киев: НМАУ им. П. Чайковского, 1998. – Вып. 21. – С. 81 – 82.
5. Коган Г. В транскрипции. // Школа фортепианной транскрипции. – Москва: Государственное издательство, 1961. – С. 2 – 4.
6. Липс Ф. В переложения и транскрипции // Баян и баянисты. сост. Ю. Акимова. Москва: Советский композитор, 1977. – Вып. 3. – С. 86 – 108.
7. Михайлов М. Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы. Критика и музыкознание. – Ленинград: Музыка, 1975. – 283 с.
8. Оберюхтин М. Исполнение органных пьес И. С. Баха на баяне. – Киев: Музыкальная Украина, 1973. – 57 с.
9. Ройзман Л. «В фортепианных транскрипции органных сочинений старых мастеров» // Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки. Статьи. – Вып. 3. – Москва: Московская консерватория, 1973. – С. 155 – 157.
10. Швейцер А. «И. С. Бах». – Москва: Музыка, 1965. – 728 с.

### **Г. В. Олексив**

*Н. В. Лысенка атындағы Львов ұлттық музыка академиясы  
(Львов, Украина)*

### **ОРГАНҒА АРНАЛҒАН ШЫҒАРМАЛАРДЫ БАЯНҒА ТҮСІРУДЕГІ ЕРЕКШЕЛІКТЕР**

#### **Аңдатпа**

Соңғы онжылдықта баян аспабына арналған түпнұсқалық шығармалардың саны айтарлықтай арта түсті, алайда орындаушылық репертуарда басқа аспаптарға арналған шығармаларды түсіру жанры маңызды орын алады. Қайта құрылымдарды талдау және орындаушылық-әдістемелік ұсынымдар идеялық-бейнелі ойды терең түсіну, стильдік ерекшеліктерді және тембрлік трансформацияларды қайта ойластыру үшін, туындының өзінің орындалу сапасына сәйкес негіз болып табылады. Баянға арналып түсірілген шығармалар кең ауқымды қамтиды. Кәсіби баян өнерінің қалыптасу кезеңінен бастап қазіргі күнге дейін органға арналған шығармаларды баянға түсіру үлкен сұранысқа ие. «Түпнұсқа құралы» және «реципиент құралы» дыбыс түзу табиғатына жақын болғандықтан, орган шығармалары баяншылардың концерттік және оқу репертуарында елеулі орын алады. Қазіргі баян аспабының жақсартылған конструктивтік мүмкіндіктері көп қырлы аспап органның фактурасын сәтті бейімдеуге мүмкіндік

береді. Баян музыкалық аспабында ойналатын мейхану тәсілдері дыбыс түзілу принциптеріне толықтай еліктейді және орган аспабының динамикалық градация дыбысын шығарады.

**Трек сөздер:** баянға арналған шығармалар, орган шығармалары, фактура, тембрлік ерекшелік, адаптация, модификация, дыбыс қалыптастыру тәсілдері.

**H. V. Oleksiv**

*Mykola Lysenko Lviv National Music Academy*

*(Lviv, Ukraine)*

## **THE SPECIFICITY OF THE TRANSCRIPTION OF ORGAN WORKS FOR BUTTON ACCORDION**

### **Abstract**

In recent decades, has greatly expanded the arsenal of original works for button accordion, but the important place among the performing repertoire is the genre of transcription of works from the repertoire of other instruments. Complex analysis of transcriptions and performance-methodical recommendations become basis for deep understanding of ideological and figurative plan, stylistic features and rethinking of the timbre transformations, and thus the quality the work itself.

Transcriptions for the button accordion include a wide range of works. Since the formation of the professional arts of button accordion and until now, great demand is the transcription of organ works. As a significant factor in transcription is the measure of affinity between the nature of the sound of the “original instrument” and the “recipient instrument”, organ works occupy the essential place in the concert and educational repertoire of button accordionists. Improved, design capabilities of the accordion allow you to successfully adapt the multi-layered organ texture. Techniques for swinging on the button accordion fully imitate the principles of sound formation and reproduce the dynamic gradations of organ sounding.

**Key words:** transcription for button accordion, organs works, invoice, timbre specificity, adaptation, modifications, techniques of sound formation.

### **Сведения об авторе:**

Олексив Галина Васильевна – Аспирант кафедры народных инструментов Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко (г. Львов, Украина)  
e-mail: halynaoleksiv@ukr.net

### **Автор туралы мәлімет:**

Олексив Галина Васильевна – халық аспаптар кафедрасының аспиранты, Н. В. Лысенко атындағы Львов ұлттық музыка академиясы (Львов қ., Украина)  
e-mail: halynaoleksiv@ukr.net

### **Author's bio:**

Oleksiv Galyna Vasylivna – postgraduate student of the Department of Folk Instruments at the M. V. Lysenko Lviv National Music Academy (Lviv, Ukraina)  
e-mail: halynaoleksiv@ukr.net