**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская хоровая школа искусств «Молодость» имени В.М. Македона г. Челябинска»**

**(МБУДО «ДХШИ «Молодость» г. Челябинска»)**

 **Транскрипции и интерпретации**

**музыкальных произведений**

Методическая разработка

г.Челябинск

 2024

Транскрипции и интерпретации музыкальных произведений. Методическая разработка, составитель Крипан Е.Н., педагог дополнительного образования МБУДО «ДХШИ «Молодость» Г. Челябинска», 2023.- 37 с.

г. Челябинск

2024

**Аккордеон и баян** – еще очень молодые инструменты. С момента появления первых профессиональных инструментов не прошло еще и века, а первые, действительно значимые сочинения, написанные профессиональными композиторами для этого инструмента, появились еще позже.

В наше время, несмотря на то, что для аккордеона и баяна постоянно создаются все новые и новые сочинения, проблема репертуара стоит по-прежнему остро. Может ли, должен ли исполнитель в своем творчестве проходить мимо богатейшего наследия классической музыки, написанной для других инструментов? По этому вопросу существует множество самых различных мнений.

Негативное отношение к исполнению классического репертуара на баяне и аккордеоне во многом объясняется качеством самих переложений. Основное требование, которое предъявляется к транскрипциям, следующее – произведение, в оригинале написанное для другого инструмента, не должно терять своих художественных достоинств, и по возможности ни в чем не уступать оригиналу. Необходимо проникнуть в авторский замысел композитора, по возможности понять логику его мысли и представить себе как, с помощью каких средств было бы написано то или иное произведение, если бы композиторы прошлого знали о существовании твоего инструмента. К сожалению, подобное отношение встречается крайне редко.

Надо создавать такие транскрипции, которые обогатили бы именно репертуар аккордеона, заполнили бы те репертуарные «пустоты», которые можно объяснить только коротким историческим путем, поздним возникновением нашего инструмента.

Интерес исполнителей к музыке эпохи барокко объясняется, прежде всего сильным импровизационным началом, заложенным в самом духе этой музыки. Так, например вариантов расшифровки basso continuo (а вероятно также и мелодических линий) может быть бесконечное множество, а их реализация в те времена, зависела лишь от мастерства импровизационного искусства исполнителя. В эту же эпоху впервые появляются фиксируемые в нотах транскрипции – достаточно вспомнить органные и клавирные транскрипции Баха по оркестровым концертам его современников – Вивальди, Марчелло и других композиторов.

Романтической традиции в целом свойственно обращение к жанру транскрипции, достаточно лишь вспомнить транскрипции Листа, Бузони, позднее Горовица, Чифры, Плетнева и других выдающихся исполнителей.

Когда мы говорим о транскрипциях для баяна и аккордеона, то нужно естественно отметить приоритет отечественной – советской и современной школы исполнительства. Такие исполнители как В.Яшкевич, Ф.Липс, В.Семенов, Н. Давыдов и другие, не только внесли огромный вклад в развитие искусстве переложения и транскрипции музыки для баяна, но и по сути основали свои собственные школы, имеют последователей в данном направлении.

Совершенно исключительное явление – транскрипции, мастерски, профессионально выполненные лучшим баянистом современности – Юрием Шишкиным, в том числе одухотворенные и яркие транскрипции романтической музыки. Переложения и транскрипции – важнейшая часть репертуара аккордеонистов и баянистов.

Включение в репертуар аккордеонистов транскрипций объясняется стремлением не пассивно наслаждаться шедеврами мирового музыкального искусства, а выразить свое понимание замысла гениальных мастеров. Проблема переложений и транскрипций одна из серьезных «вечных» проблем.

**История происхождения жанра транскрипции**

Интересна история происхождения жанра транскрипции.

Термин «транскрипция» (от латинского «transkripto» - переписывать) в применении к музыкальным переложениям введен впервые Ф.Листом.

Музыка - вид искусства, рассчитанный на слуховое восприятие и отличающийся прямым и особо активным действием на чувства людей. Главным выразительным средством здесь является звук и другие стороны и компоненты музыкальной формы: мелодия, полифония, гармония, ритм, композиция и т.п. Музыка создает звуки особого свойства, которых нет в природе и которые не существуют вне музыки. Музыкальный звук имеет интонационную природу. Первым музыкальным инструментом был голос.

Основа музыки – ритм и гармония, в своем соединении дающая мелодию. В отличие от всех видов изобразительного и словесного искусств, музыка не воспроизводит видимых картин мира и лишена смысловой конкретности. Многие выдающиеся деятели культуры - и не только композиторы - из всех видов искусства отдавали предпочтение именно музыке.

По сравнению с произведениями всех видов пространственных искусств, музыкальные творения практически не уничтожаемы, если не считать их далеко не обязательной нотной записи, они существуют не в материальной, предметной, а в идеальной форме. Их нельзя пощупать, подделать, как это случается с картинами и скульптурами, хотя и можно украсть, дав свое авторство чужому произведению.

В отличие от изобразительного искусства в музыке играют огромную роль другие искусствоведческие категории - интерпретация и исполнительство.

У виртуозно исполненного музыкального произведения не один, как в живописи, а несколько "авторов", если считать композитора, исполнителя, а также возможности используемых инструментов. В музыкальном творчестве, если иметь в виду и его исполнительскую сторону, больше, чем в других видах первоначальных искусств, присутствует коллективность, поэтому понятие фольклора ассоциируется, прежде всего, с музыкой, песней и стихами, также связанными с музыкальным началом. Таким образом, отличие музыки от большинства видов искусств заключается в том, что она по сути своей является процессом.

Всю историю существования музыки можно разделить на три этапа.

 Первый этап – фольклор. В Европе он чаще всего отождествляется с такими понятиями как «народный», «примитивный». Здесь не ведётся подразделения на исполнителя и слушателя – все совмещают обе эти роли и являются участниками некоторого общего действа, ритуала. Он неразрывно связан с бытом человека, охотой, праздниками, играми. Пение и звучание тут параллельны, а в первобытных племенах он был неотделим и от движения.

Мы больше привыкли к крестьянскому музыкальному фольклору, потому что в России он наиболее выражен и сохранился. Но помимо этого существует и городской его тип, характерный для Европы. Это уже более профессиональный тип и характерен он для развитых сообществ. В целом же для фольклора характерна некоторая неорганизованность – тексты нигде не фиксируются, учений фактически нет, а те, которые и существуют, передаются через уста, от поколения к поколению.

У второй стадии нет одного точного названия, определяется она по-разному: «устная музыкальная литература», музыка «традиционная» или «устно-профессиональная». Здесь, в отличие от фольклора, ярко выражено стремление фиксации и сохранения музыкального текста, обычно с помощью слова, но не в процессе распивания безымянных народных стихов, а с помощью специально сочиненных стихов, прибегая к поэзии. На первый план выдвигается именно качественная составляющая музыки, искусство и техника её написания, что ведёт к появлению запоминаемых канонизированных структур, музыкальных моделей в виде особых метров и ладов.

Ярким примером этого типа музыки служит музыка в Древней Греции («мусическое искусство» – синкретическое явление, объединявшее поэзию, музыку и танец), исламская музыка (средневековая музыка арабов и персов). На этой стадии формируются первые учения о музыке, пишутся музыкальные трактаты.

На третьем этапе исключается устное общение и заменяется письменной формой. Появляется чёткое разделение на три составляющие: композитор, исполнитель и слушатель, что характерно и для современного восприятия. Этим музыка обязана Европе. Именно здесь первыми подчеркивают необходимость играть музыку, не прибегая к помощи её автора. Если раньше каждый композитор записывал созданную им мелодию на языке, понятном для себя, и, соответственно, никто не мог её исполнить без его консультаций, то сейчас же началось формирование универсальной формы записи, понятной как для записи, так и для чтения абсолютно всем.

Тут же происходит отделение исполнительного искусства и становление его как отдельной сферы, причём крайне важной в реализации музыки. Появляется отдельная категория исполнителей, которые совсем не обязаны являться композиторами, а должны просто у уметь воспроизводить музыку, написанную другими, по нотной записи. Но тут же возникает ярко выраженная потребность в индивидуальных трактовке музыки, варьировании и аранжировке музыкального произведения, записанного нотным языком. Тут начинают обращать внимание на наличие у музыкантов собственного стиля, манеры игры и в целом представления о том, как должна звучать та или иная композиция. Это сделало музыку более разнообразной и «слушательной», началась оценка музыкантов, разделение их по личному восприятию – нравится или не нравится, манера этого исполнителя мне больше по душе и т.д.

Огромнейший рывок был сделан в плане исполнительства. Россия прошла огромный путь в этом направлении: от салонов и усадебных театров до залов дворянских собраний и консерваторий, до новых зданий оперных театров; от любительского музицирования – до создания профессиональных отечественных школ пения и игры на всех инструментах, от частных учителей – до высших учебных заведений, открытых к началу 20 в. во многих крупных городах страны.

В настоящее время музыка накопила огромное количество жанров, которые с ходом времени появляются и уходят в прошлое. Развиваются всё новые жанры, отличающиеся от предшествующих порой совершенно.

Этому во многом способствует развитие технологий – появляются электронные инструменты и всё новые и новые средства воспроизведения. Рвутся границы музыкального мира – средства массовой информации и коммерция в этой сфере осуществляют творческий обмен между всеми странами и континентами. Организуются международные фестивали и мировые гастроли наиболее выдающихся музыкальных деятелей. Всё направлено на то, чтобы шёл непрерывный процесс обмена опытом между музыкантами разных стран и направлений, заимствуются музыкальные элементы совершенно противоположных стилей.

 *Стили музыки*

Классическая – профессиональные музыкальные сочинения, рожденные в культуре Европы преимущественно с Нового времени (рубеж 16–17 вв.) и в средние века;

Популярная – массово потребляемые, преимущественно песенно-танцевальные музыкальные жанры.

Внеевропейская (неевропейская) – музыка тех народов (Востока), чья культура отличается от культуры западноевропейской цивилизации;

Этническая (и традиционная) – фольклорные (и устно-профессиональные музыкальные явления разных народов), подчеркивающие самобытность этноса,

Эстрадная (или легкая) – музыка развлекательного характера, предназначенная для отдыха.

Джаз – подхваченные европейцами профессиональные исполнительские традиции американских негров, основанные на синтезе африканских и европейских музыкальных элементов. [9]

Рок – музыка небольших вокально-инструментальных групп молодежи, отличающаяся обязательным наличием ударных и электромузыкальных инструментов, в первую очередь – гитар.

Авангардная (экспериментальная) – общее наименование нового направления в профессиональном композиторском творчестве 20 в.

Альтернативная – новые музыкальные сочинения или исполнения (звуковые представления, «перформансы»), принципиально непохожие на все известные сегодня виды музыки.

Многие виды музыки определяются по среде их обитания и функциям: военная, церковная, религиозная, театральная, танцевальная, киномузыка и т.д. А также – по характеру исполнения: вокальная, инструментальная, камерная, вокально-инструментальная, хоровая, сольная, электронная, фортепианная и др.; по отличительным свойствам музыкальной фактуры и композиторской техники: полифоническая, гомофонная, монодическая, гетерофонная, сонорная, серийная и т.п. Внутри каждого из видов музыки в свою очередь могут возникать и развиваться собственные стили и направления, отличающиеся устойчивыми и характерными структурными и эстетическими признаками. Например: классицизм, романтизм, импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм, серийность, авангард – в классической музыке; рэгтайм, диксиленд, свинг, би-боп, куул – в джазе; арт, фолк, тяжелый металл, хип-хоп, рэп, грандж – в рок-музыке и т.п.

Если мы обратим более пристальное внимание на музыку, то увидим, что она зачастую начинает объединяться с другими видами творчества, имеющие способность более сильно конкретизировать содержание. Взять в пример синтетические жанры - песня и балет. Здесь музыкальные образы дополняются и конкретизируются другими образами – визуальными или слуховыми. Такое сочетание ведёт к большему и более точному пониманию смысла, заложенного автором. Идёт некоторое переведение на конкретные жизненные образы, ситуации, которые сами по себе воспринимаются людьми. Движение накладываемые на музыку в танце, несёт некий смысл, который, в сочетании с содержанием музыки, даёт более чёткое представление об области, в которой должны распространяться наши эмоции.

Рассмотрев музыкальные жанры, мы можем заметить, как сильно изменилась музыка, какие претерпела изменения ее первоначальная часть. И можно с уверенностью сказать, что благодаря развитию человечества развитие её будет продолжаться вечно, пока существует человек, в голову которого приходят порой самые необычайные идеи.

Музыка отражала все состояния человека – от праздничного до самого утопического, и никогда не оставляла человека, будь то семейные обряды или межнациональные войны. Она помогала людям от начала и по сей день. Гармонично она вписалась и во всю систему искусств – стала прекрасным дополнением ко многим из них и сама нередко была ими приукрашена. Музыка, превосходно вписалась в культуру человека и укрепилась там навсегда, распространившись во все стороны его жизни.

Музыка среди всех видов искусств является наименее конкретной; образы её нельзя облечь в зримую форму, как в изобразительном искусстве (живописи, скульптуре, графике) или словесном (поэзия, проза, драматургия). Она менее всего подвержена цензуре и, возможно, поэтому из всех искусств наиболее полно отражает общие проблемы человеческого бытия, смыкаясь с философией и религией, представляя собой наиболее концентрированное выражение всеобщей истории искусств. Органная музыка, отбирая наиболее типичные черты её развития, тенденции, противостояния, этапы, различные стили с их художественно-идеологическим базисом, ещё более концентрированно формулирует всё содержание искусства, накопленное человечеством и представляет его в отшлифованном, кристально-совершенном облике.

Первые попытки переложить на распространенный в быту музыкальный инструмент хоровую или вокальную музыку относятся к середине 16 века.

Это транскрипции хоров А.Вилларта, сделанных для лютни. Для лютни В.Галилей сделал переложение мадригала Дж.Палестрины.

Шопена, Скрябина,Дебюссии. Но возможно, что произведение в другом звуковом выражении прозвучит даже лучше, потери переложений могут компенсироваться новыми средствами.

Работа над переложениями и транскрипциями требует от исполнителя помимо совершенного владения инструментом, высокого уровня культуры, острого чувства стиля, знаний и интеллекта. Перед аккордеонистами стоит необходимость постоянно доказывать своим мастерством право называть современный аккордеон и баян – одни из самых молодых инструментов – академическим.

Для того чтобы представить, какие творческие интерпретаторские задачи приходится решать музыканту – исполнителю аккордеонисту и баянисту, вкратце обратимся к истории возникновения и развития аккордеона и баяна.

Баян принадлежит к группе язычковых духовых музыкальных инструментов. Этот народный музыкальный инструмент возник в результате усовершенствования хроматической гармоники, которая была сконструирована Н. Белобородовым в России в 1870 году. Русский гармонист Я. Орланский-Титаренко дал усовершенствованной хроматической гармонике название “баян”.

Гармоника, давшая начало развитию аккордеона в Европе, была изобретена известным немецким органным мастером Домиани в 1 веке. Формирование академического репертуара для аккордеона связано с особенностями становления оригинальной литературы для аккордеона. Сформулировав основные этапы эволюции аккордеонного репертуара, проследим тенденции его академизации.

Становление аккордеона как сольного инструмента происходило в середине ХХ столетия, а в сферу академического концертного искусства аккордеон вошёл лишь с середины 1970-х годов. Параллельно с усовершенствованием конструкции инструмента, на протяжении всего исторического периода формирования аккордеона, претерпевал изменения и репертуар.

Реконструируя события по очерченному кругу вопросов, мы опираемся на опубликованные литературные источники. Это, прежде всего, труды профессора, доктора искусствоведения, академика М.И. Имханицкого, посвящённые изучению процесса становления баяна и аккордеона как полноценных представителей академической концертной сцены. Так же мы обратились к работам Г.И. Благодатова, Г.А. Гайсина, А.М. Мирека, Е.В. Показанника, раскрывающим исторический аспект конструктивного развития гармоники в её различных разновидностях. Ценные сведения о развитии баянно-аккордеонного исполнительства были почерпнуты нами из работ В.В. Бычкова, Ф.Р. Липса.

Начальный этап становления аккордеонного репертуара (1920 – 1940 гг.) характеризуется развитием музицирования в сфере популярных песенно-танцевальных жанров. Как отмечает кандидат искусствоведения, доцент Г.А. Гайсин, изначально аккордеон развивался прежде всего как инструмент массовой культуры, рассчитанный на исполнение лёгких в воспроизведении и доступных в самых различных условиях народного быта мелодиях. “Процесс его эволюции явственно показывает движение от эксцентричности, гротеска, весёлости, например, в русской частушке, к серьёзным инструментально-игровым формам поведения”.

Идентичность правой клавиатуры аккордеона с фортепианной способствовала весьма быстрому процессу популяризации и демократизации инструмента. В одной из работ доцента Ростовской государственной консерватории им. С. Рахманинова Е.В. Показанник, справедливо замечено об аккордеоне, что он представлял собой “наиболее стандартизированный инструмент из класса гармоник. Исполнитель не столкнётся с проблемой освоения новой клавиатуры при игре на инструменте с любого конца света”.

В круг интересов аккордеонистов постепенно входили образцы классической музыки, доступные для воспроизведения выразительными средствами инструмента. Однако основная цель таких первых переложений – популяризация известных сочинений. Кроме того, по свидетельству профессора РАМ им. Гнесиных Ф.Р. Липса, “многие шедевры классической музыки приходилось даже не перекладывать, а скорее приспосабливать к ограниченным возможностям инструмента старой конструкции”. Помимо наличия лишь готовых аккордов в левом полукорпусе, аккордеону был свойственен своеобразный “разлив” – совмещение в звучании инструмента двух, а иногда и трёх голосов, настроенных не точно в унисон, а с разницей в несколько колебаний. Исполнение классической музыки на таком инструменте противоречило нормам академического искусства, однако привлекало слушателей характерным “резко выразительным, раздражающим слух вибрирующим тембром”. Такая специфика темброво-акустических качеств станет одной из главных причин, отодвинувших перспективу вхождения аккордеона в систему музыкального образования.

Известно, что первыми исполнителями на аккордеоне (в отечественном музыкальном быту они получили наименование “клавишников” были профессиональные пианисты, теоретики, хоровики. Настойчиво занимаясь, используя пианистический опыт, изучая и расширяя возможности левой клавиатуры и работая над приёмами ведения меха, а, следовательно, над звукоизвлечением и штрихами, они добились значительных результатов в исполнении эстрадно - танцевальных пьес, выявив новые технические и художественно-выразительные качества инструмента. Благодаря чему была сформирована определённая культура исполнительства на аккордеоне.

В послевоенное время, когда была значительно активизирована организация художественных коллективов, прослеживается тенденция в целенаправленном использовании аккордеона в качестве солирующего инструмента джазовых оркестров, духовых ансамблей. Однако с отечественной концертной эстрады в начале 50-х годов аккордеон исчезает. Это связано с тем, что в русле исторических событий произошло разделение инструментов на представителей “национального” и “инонационального” происхождения. Аккордеон, как инструмент, имеющий явно иностранный генезис, трактовался как чуждое советской идеологии средство западного культурного влияния.

Новый этап (1950 – 1970 гг.) в формировании аккордеонного репертуара связан со становлением системы профессионального музыкального образования для исполнителей на народных инструментах. Несмотря на то, что аккордеон в качестве равноправного представителя академического искусства был включён в систему – от ДМШ до вуза – лишь в конце 60-х годов, именно в этот период происходит становление академического репертуара баянистов, который в дальнейшем станет отправной точкой развития аккордеонной исполнительской школы.

Первые академические тенденции в баянном исполнительстве отчётливо проявились в создании концертных транскрипций образцов классической музыки. В них авторы, для оптимального приспособления к возможностям традиционного баяна с готовыми аккордами, кардинально переосмысливали фактуру произведений, стремясь максимально сохранить эстетическую сущность художественного образа. Особо популярными стали транскрипции известных сочинений – “Итальянской польки” С. Рахманинова, Венгерского танца № 5 И. Брамса, “Хабанеры” П. Сарасате и мн. др. – созданные баянистом И. Яшкевичем (1923-2000). Характеризуя подобного рода транскрипции, М.И. Имханицкий утверждает, что их исполнение, требуя “рельефной штриховой контрастности при полифоническом проведении тем в разных голосах правой клавиатуры, концертной броскости игры”, в “значительной степени способствовало совершенствованию современного баянного исполнительства”. Обогащение репертуара за счёт классических произведений мировой музыкальной литературы, рост уровня исполнительского мастерства потребовали расширения художественно-выразительных и технических возможностей инструмента. Решение данной проблемы было найдено в изготовлении и массовом производстве многотембрового готово-выборного баяна, что свидетельствовало о новом этапе развития исполнительства на инструменте. К сожалению, такого рода модификация – встроенная в левый полукорпус выборная клавиатура, сочетающаяся с клавиатурой трёх - четырёхоктавных басов – в аккордеоне появилась лишь в середине 1970-х годов. Этот факт стал ещё одной причиной более позднего формирования аккордеонного академического искусства.

Современная конструкция баяна позволяла более точно передавать нотный текст оригинала, исполнители стремились достигнуть максимально близкого подлиннику тембрового эквивалента. Был создан ряд транскрипций произведений И. Баха, Д. Букстехуде, В. Моцарта, М. Глинки и др.. Прослеживается значительное пополнение баянного репертуарного фонда оригинальными сочинениями, который к 1970-м годам характеризуется наличием не только авторских обработок (И. Паницкий, В. Мотов, А. Сурков, А. Шалаев и др.), концертных транскрипций (И. Яшкевич, Н. Ризоль, В. Дикусаров и др.), но и сонатно-симфонических жанров композиторов-профессионалов (Н. Чайкин, Ф. Рубцов, Ю. Шишаков и др.).

Таким образом, к моменту выхода аккордеона на концертную академическую сцену, баян представлял собой уже полноправного представителя последней.

Укажем причины более трудного освоения аккордеонистами переложенного репертуара (в сравнении с баянистами):

1) значительно меньший диапазон правой клавиатуры, ограничивающий круг произведений для исполнения;

2) менее компактное расположение клавиш правой клавиатуры, не позволяющее охватывать созвучия и аккорды с широким расположением звуков.

Тем не менее аккордеонисты наших дней успешно решают трудности, стоящие перед аккордеонным академическим исполнительством, выводя инструмент в ранг полноценных инструментов мирового музыкального искусства.

Итак, этап эволюции аккордеонного репертуара с конца 1970 года по настоящее время, характеризуется следующими тенденциями его академизации.

Во-первых, репертуар значительно пополняется за счёт камерно-академических сочинений, написанных для баяна. В некоторых таких произведениях их авторы предусматривают варианты исполнения для аккордеона, что оговаривается в примечаниях к музыкальному тексту. В золотой фонд такой литературы вошли произведения А. Репникова, Вл. Золотарёва, В. Зубицкого и др. Однако большая часть баянных сочинений, для адекватного звучания на аккордеоне, требует значительного переосмысления текста (главным образом, фактурных изменений). Решение данных транскрипторских проблем лежит в области упрощения аккордовых созвучий, переноса звучания в иные октавы, создании специальных вариантов регистровки. На сегодняшний день пласт адаптированной баянной музыки занимает лидирующие позиции в репертуаре аккордеонистов.

Во-вторых, совершенство современного концертного аккордеона способствовало созданию оригинальных сочинений и транскрипций, написанных специально для него. Безусловно, первые, долгое время единственные, образцы камерно-академической аккордеонной музыки принадлежат зарубежным композиторам (Г. Бреме, В. Троян, Ю. Хатрик, Б. Пшибыльский).

Большое значение в расширении репертуара имели международные фестивали и конкурсы, мастер-классы, активизирующие обмен научно-методической информацией, исполнительскими достижениями и нотной литературой. В результате творческих поисков и тесного сотрудничества композиторов с исполнителями появляются сочинения, написанные специально для аккордеона представителями отечественного музыкального искусства (А. Репников, Н Синякова).

Анализ существующей аккордеонной литературы свидетельствует о произошедшей переоценке отношения и к исполнению на инструменте переложений (по отношению к баяну эта проблема сформулирована Н.А. Давыдовым, М.И. Имханицким, Ф.Р. Липсом). Из репертуара фактически полностью были исключены фортепианные произведения, в которых существенная роль принадлежала педали (Ф. Шопен, А.Н. Скрябин, К. Дебюсси).

Наиболее органичными для создания аккордеонных транскрипций являются клавирные (Ф. Куперен, Ж. Рамо, Д. Скарлатти) и органные (С. Франк, О. Мессиан, Ф.Пуленк, Э. Арро) произведения. Широкое обращение к последним обусловлено органологической и исполнительской однородностью инструментов, позволяющим на аккордеоне точно воспроизводить текст органного подлинника.

К 1990-м годам претерпевает изменение образное содержание музыки и стилистика аккордеонного репертуара. Так, прослеживается тенденция к увеличению психологически сложных, адекватных современной жизни произведений, что отражается в применении многих элементов языка ХХ века, использовании современных композиторских техник и исполнительских приёмов.

Таким образом, в талантливых обработках народных и эстрадных песен**,** переложениях и транскрипциях классических произведений выявились те технические возможности и художественно-выразительные качества аккордеона, которые стимулировали создание и утверждение оригинального, художественно состоятельного репертуара, ставшего равноправным представителем мирового академического искусства.

Особенность тембровой палитры аккордеона в том, что основу звукового букета правой клавиатуры аккордеона составляют четыре тембра: «фагот», «кларнет», «концертина» и «пикколо». Путем комбинирования этих основных тембров появляется возможность создания 11-ти звуковых вариантов. Все регистры разделяются между собой звуковысотным и тембральным. Регистр «пикколо» является транспонирующим на октаву вверх. Все регистры с «фаготом» транспонируют на октаву вниз. Звучание остальных регистров соответствует нотной записи.

Как уже было сказано выше, отличие регистров состоит и в тембровом отношении. Аккордеон обладает двумя деками в правой части корпуса – прямой и ломаной. В прямой деке находятся «пикколо» и «концертина». По окраске звука эти регистры светлые, яркие. В ломаной деке находятся «фагот» и «кларнет». Их звучание отличается более матовым, приглушенным тембром. Практическое использование различных регистров находит самое широкое применение в оригинальных произведениях для аккордеона, а также в переложениях и транскрипциях. Регистровый план должен формироваться, исходя из задумок композитора и из стилистических особенностей конкретного музыкального произведения. С оригинальными произведениями все достаточно ясно, а вот клавесинные пьесы старых мастеров в переложении для аккордеона будут иметь отличающуюся от современных фортепианных сочинений регистровку, а регистровый план больших органных прелюдий и фуг И.С. Баха будет также отличаться от его же хоральных прелюдий и т.д. Добавим, что, решая проблему использования регистров аккордеона, необходимо исходить из формы произведения в целом; именно архитектоника всего произведения диктует нам его регистровый план. Кроме перечисленных нами регистров существуют «регистры-подбородники» - дублеры основной линии правых регистров. Они вынесены на гриф инструмента для удобства переключения во время проигрывания произведения. Например, произведение быстрое и исполнитель не успевает рукой переключить регистр, вот тогда и приходят на помощь регистры - «подбородники». Их может быть как один, так и все одиннадцать. Это все зависит от производителя. Надо отметить, что с появлением готово-выборного аккордеона, а он появился сравнительно недавно, появились мастера, которые в непредусмотренную конструкцию инструмента вставляли выборную клавиатуру, а в правой клавиатуре благодаря этим мастерам появились и подбородники. Дело в том, что готово-выборные аккордеоны от производителя стали доступными сравнительно недавно и стоят они довольно дорого. В настоящее время регистры-переключатели помещают в боковую панель грифа. Этот регистр, как правило, «тутти». В левой клавиатуре также существуют регистры переключатели. В аккордеоне с готовой клавиатурой, как правило, регистров три: «пикколо», «тутти», «фагот». В готово-выборном аккордеоне регистров-переключателей может быть столько, сколько задумано производителем или исполнителем (в настоящее время исполнители все чаще заказывают инструмент по индивидуальной модификации: определенный вес инструмента, количество клавиш, регистров).

**Классификация переложений и транскрипций**

**Вопросы транскрипций и интерпретации в процессе работы над музыкальным произведением**

В процессе работы над музыкальным произведением первичной выступает проблема собственно перевода оригинала в другую специфику.

А в наше время представляется уместным в ряде случаев использовать более широкие возможности современных инструментов, интерпретируя произведения с позиций художника нашего времени. Исполнение старинной музыки предъявляет особые требования в соотношении традиции и новаторства – чувство меры, вкус не должны позволить выйти за рамки стилистических традиций. Необходимо подчеркнуть, что новаторское исполнение ничего общего не имеет с оригинальничанием по типу: лишь бы не как у других. Подлинное новаторство, опираясь на сложившиеся традиции, дышит временем, жизнью.

При раскрытии художественного образа проблема стиля – главная. Надо знать национальную принадлежность данного автора (например, сколь различны два современника Д. Шостакович и А. Хачатурян!).

Важно найти верный темп. Не существует единственно верных темпов в произведениях (за исключением походных маршей – 120 ударов в минуту). Даже один и тот же исполнитель в зависимости от творческого состояния может играть пьесу в разных темпах.

Замечено, что с годами хочется играть Баха все медленнее. Однако молодым аккордеонистам надо предостеречься от очень медленных темпов. Чем крупнее, опытнее исполнитель, тем насыщеннее, информативнее будут паузы, цезуры. А игра начинающего будет художественно бедна.

Живой музыкальный ритм – это пульс художественной интерпретации. В процессе исполнения должна быть осознанная метроритмическая свобода – но в соответствии с данным стилем. Надо учитывать разницу в этом отношении в музыке Баха, старинных и современных композиторов. Малейшие агогические оттенки привносят атмосферу сиюминутного рождения музыкального произведения, и если это делается убедительно, то не возникает ощущения «неровной игры».

Проблема правды актуальна в искусстве всегда. Необходима творческая искренность, художественная достоверность. Каждый исполнитель в силу своей индивидуальности имеет свое слышание, откладывая отпечаток на свою интерпретацию. Но необходимо выражать стиль и замысел композитора сквозь призму своей индивидуальности, а не индивидуальность с помощью музыкального произведения.

Дискуссии о соотношении авторского и исполнительского замысла продолжаются по сей день. До конца 17 в. автор и исполнитель – было одно и то же лицо. Данной проблемы тогда не существовало. С середины 18 в. появляется фигура музыканта – исполнителя чужих произведений. Именно в это время зародилось искусство интерпретации.

Стравинский считал, что исполнителю важно дополнить свои познания прослушиванием авторских записей. Прогрессивно мыслящие музыканты бережно следовали духу автора и одновременно защищали право на выявление своей индивидуальности, считая, что «интерпретация сама по себе – произведение искусства».

Особенность исполнения зависит от художественной образованности и природных данных исполнителя. Г. Нейгауз у себя в классе проповедовал лозунг: «Да здравствует индивидуальность, долой индивидуализм!»

Неизбежно произведение за время своего существования приобретает традиции, которые могут иметь и плюсы и минусы. Нельзя слепо следовать «музейному» исполнению. Иногда бывают нарекания слушателей на зазвучавшее свежо произведение – существует инерция слушательского опыта. Но чаще всего публика воспринимает новое, если оно талантливо и убедительно. Если запись нот одна и та же, но сколь бесконечна гамма чувств в музыке! (Точно так же как существуют десятки способов сказать «да» и «нет», и только один способ их записать).

Одухотворенно, поэтично, непосредственно играет тот исполнитель, который себя целиком вкладывает в исполнение. Если музыка близка по духу исполнителю, успех почти обеспечен.

Говоря о роли импровизационного начала, нужно отметить, что стихийная эмоциональность, спонтанность творчества на сцене должны быть под контролем разума. Малопривлекательна излишне рациональная игра и безудержные неорганизованные эмоции. Чтобы этого не было, нужно выверить свои намерения, зная, что волнение на сцене вызывает новые оттенки эмоций. Увидеть и выявить художественный образ из нотных знаков – большое искусство. Надо, чтобы ноты не просто зазвучали, а вызвали эмоциональный отклик и у слушателей. Чтобы иметь ЧТО сказать, нужно развивать свое эмоциональное восприятие. Если музыкант проникнется замыслом, образом, то будет вдохновенная интерпретация – то есть то, ради чего он работал над звуком, техникой, образом.

Ф.Липс в статье «О переложениях и транскрипциях» говорит о переложении для баяна фортепианных произведений. Здесь существуют трудности. Фортепиано, например, обладает педалью (из-за этого на баяне практически невозможно исполнение многих шедевров классической музыки). Но иногда педаль фортепиано можно заменить залигованными звуками как в мелодии, так и в гармонии.

Особенность фортепиано – однородность тембра по всему диапазону. При исполнении полифонии важнейшим условием является проведение данного голоса на одной из клавиатур. Нельзя играть часть темы на одной, другую часть – на другой клавиатуре – так как баянные клавиатуры несколько отличаются по тембру. Но бывают исключения, когда мелодическое построение не может быть сыграно целиком одной рукой. В этом случае переход следует делать как можно менее заметно.

В отличие от органа на баяне воздух одинаково распределяется на все открытые клапаны, поэтому нижний голос будет заглушать мелодию. В таких случаях бас можно переносить на октаву вверх (на выборной левой клавиатуре это облегчит игру).

При исполнении переложений в большинстве случаев не следует копировать звучание инструмента, для которого было написано произведение. Баян и аккордеон имеют свои самобытные краски, которые по- новому раскроют сочинение. Знание возможностей инструмента, хороший вкус и творческий подход помогут транскриптору в полноценном воссоздании художественных шедевров.

Остановимся на сравнительной характеристике возможностей аккордеона и фортепиано. Количественное преимущество переложений фортепианной литературы для баяна и аккордеона обусловлено сходством фактурных возможностей. Фортепиано универсально, на нем играют все музыканты, и, что особенно важно, - композиторы.

Специфика фортепиано в том, что характер звука зависит от характера толчка, а звук аккордеона подвластен исполнителю на всех ступенях звучания, возможна динамическая гибкость звука. Родство баяна и аккордеона по фактуре к фортепиано, а по тембру к духовым приближает его к органу. Что касается баянных штрихов, то легато и легатиссимо в известной мере восполняют отсутствие на баяне и аккордеоне педали. При их использовании проявляется особая певучесть этих инструментов.

На баяне верхние тона звучат тусклее нижних, поэтому для достижения большей ясности звучания верхнего голоса (при многоголосии) применяется более глубокий штрих. При одинаковых штрихах лучше прозвучит мелодия в нижнем голосе.

Кучность и рациональность расположения клавиатуры баяна обеспечивают относительную легкость и удобство исполнения терций, секст, октав, двойных нот. Художественно – выразительные возможности баяна и аккордеона и перспектива их улучшения очень широки. Это создает условия для переложения лучших образцов мировой музыкальной классики для этих инструментов. А это означает повышение культуры исполнительства путем воспитания музыкантов на разнообразном репертуаре, переложения ставят исполнителя перед необходимостью поиска новых выразительных средств в специфике аккордеона и баяна.

Итак, «транскрипция» – это такая обработка оригинала, которая, сохраняя в основном его форму и другие характерные особенности, стремится в то же время (в отличие от аранжировки) стать не буквальным, а свободным, художественным переводом данного произведения на язык другого инструмента и другой творческой индивидуальности, имеющим значение и ценность самостоятельного явления художественно – музыкальной литературе.

Исполнительская интерпретация – (разъяснение, толкование) –трактовка исполнителем музыкального произведения сквозь призму своей индивидуальности. В задачу творческой интерпретации( Нейгауз) входит выражение объективных особенностей содержания и формы произведения и субъективное выражение своего отношения к этим особенностям.

Наиболее распространены обработки и переложения Гвоздева, Тюрикова, Рожкова, Иванова, Тышкевича, Липса, Паницкого (народные пьесы), Чайкина, Руденко, Яшкевича, Тимошенко, Подгорного, Ризоля, Мартьянова.

Педагогический аспект. Общие закономерности становления личности музыканта в период отрочества и юности.

Конечно, каждый ребенок неповторим в своем росте и может составлять исключение из правила, но мы выделяем общие закономерности становления личности.

Отрок

В отрочестве происходит переход от послушного ученичества, свойственного младшему школьному возрасту, к самостоятельности мышления, развитию собственного понимания нотного текста на основе накопленного музыкантского опыта, техника укрепляется, уже могут появиться отдельные приметы продуманности замысла, авторской воли, поисков сочинительской свободы. Естественная для этого возраста попытка осмысления своего "Я" в бесконечном по времени, пространству, динамике страстей мире не может не найти отражения в сочинительской деятельности. К импровизации и сочинению в этом возрасте впервые, и скорее попытками, нежели освоенным умением, присоединяется желание и возможность интерпретации не по названию, а по сути деятельности. Только в этом возрасте мировосприятие отрока может обеспечить ему незаимствованную, самостоятельную потребность высказать услышанное по-своему, выразить себя в сочинении другого человека, через его музыкальный взгляд на мир.

Старшеклассник

В старшем школьном возрасте искусство интерпретации крепнет. Юноша, думающий о своем предназначении в мире, о способах создания своей жизни, готов ставить перед собой самые сложные исполнительские проблемы. Конечно, субъекту недостает жизненного, профессионального опыта для того, чтобы с адекватной глубиной и фундаментальностью решать сложные концептуальные интерпретаторские задачи, но отваги и смелости в их решении у этого возраста с избытком. Реальная, продуктивная отдача появится на исходе этой возрастной категории, истоки же успехов коренятся здесь.

Интерпретация, как ведущий способ деятельности старшеклассника не отменяет импровизации и сочинения, но заметно лидирует в этом возрасте. Те задачи инструментально-технического развития, которые не были выполнены раньше, решаются именно через интерпретацию. В 16-18 лет завершается введение в музыку. Ученик становится музыкантом не в бытовом, привычном определении, а в существенном, понятийном. Он владеет всеми видами музыкальной деятельности - импровизацией, сочинением, интерпретацией. Предмет "музыку" он знает не по внешним приметам, а изнутри, через деятельность. Опыт показывает, что дети импровизирующие, сочиняющие, совершенно иначе слушают и слышат музыку, иначе относятся к интерпретации, как к проблеме, нежели дети только интерпретирующие. Это взгляд человека, видящего музыку изнутри, объемно, а не извне, плоско. Приведенная иерархия видов музыкальной деятельности в различных возрастных категориях соответствует природе детства, отражает рост и развитие личности ребенка. Вместе с этим эта иерархия соответствует историческому характеру развития музыки, начиная с ее генетически исходных форм.

**ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕЛОЖЕНИЯ БАХОВСКИХ ОРГАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ КЛАВИШНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

**Органная музыка**

С самого своего рождения органная музыка развивалась как искусство импровизации, заимствуя приёмы варьирования и разукрашивания мелодии от вокального стиля. Когда церковный органист эпохи барокко садился за инструмент, он любил, прежде чем играть положенную программу, «нащупывать» аккорды, наигрывать всевозможные пассажи, «прелюдировать». Он задавал тон священнику и хору, заполняя импровизациями промежутки между частями мессы; он исполнял на органе вокальные строфы гимнов и литургических песен, если в церкви отсутствовал профессиональный хор. Эту великую традицию органных импровизаций отразили даже названия инструментальных форм, сложившихся в органном искусстве: фантазия, прелюдия, токката, пассакалия и чакона. Орган стал первым в истории сольным концертирующим инструментом. Орган стал первым инструментом, который «захотел» соперничать со звучанием хоров и сольного пения и преуспел в этом. Он превратился в своего рода оркестр, заменяющий целую инструментальную капеллу музыкантов, предвосхищая, по существу симфонические формы. Так и мышление Баха-композитора и Баха-виртуоза по своему духу и стилю было «органным», подобно тому, как, скажем, мышление Бетховена – «оркестральным», а Шопена – «фортепианным».

 Педаль – существенная часть органа. Уже она одна возвышает этот инструмент над всеми остальными, придавая его звучанию великолепие, величие и торжественность. Без педали орган уже не остаётся великим инструментом, а приближается к небольшим позитивам (малые «комнатные» органы без педали – атрибут дворцов эпохи Ренессанса), которые не имеют в глазах знатока никакой ценности. Но на большом органе с педалью нужно играть так, чтобы использовать все возможности, а это означает, что органист и композитор должны извлечь из него всё, на что он способен.

 Бах именно так постоянно играл на органе и пользовался при этом облигатной педалью, о правильном употреблении которой знают лишь немногие органисты. Бах извлекал педалью не только басовые тона или те, которые обычно берут мизинцем левой руки; он играл ногами на басах настоящую мелодию, подчас такую сложную, что иные вряд ли сумели бы исполнить её пятью пальцами.

 Помимо этого, Бах особым способом соединял различные голоса органа друг с другом, - иначе говоря, - особым способом регистрировал. Это было настолько необычно, что некоторые органные мастера и исполнители пугались, видя как он применяет регистры. Они полагали, что подобное соединение голосов никоим образом не может быть благозвучным, и скоро приходили в изумление, убеждаясь, что орган именно таким образом звучал наиболее совершенно и что это звучание приобретало что-то новое, необычное, чего нельзя было достичь, используя регистры привычным способом.

 Свойственная Баху манера регистровки была следствием точного знания конструкции органа и правильного распределения голосов. Он с самого начала приучил себя играть так, чтобы отдельный голос вёл соответствующую его особенностям мелодию, и это давало ему возможность находить новые связи голосов, к чему он никогда бы не пришёл бы иным путём. От его взора не ускользало ничего, что имело хотя бы отдалённое отношение к искусству и могло бы быть использовано для открытия новых возможностей и дальнейшего совершенствования.

 Биографы Баха рассказывают, что в молодые годы он любил скрывать своё имя, пробираясь в деревенские церквушки и подолгу импровизировать на органе. Рассказывают, что однажды какой-то органист, услышав его игру, с ужасом и изумлением воскликнул: «Это не может быть никто иной, кроме Баха, или это сам дьявол!»

 Сочетание указанных средств и их применение к обычным формам органных сочинений и создавало величавую, торжественно-возвышенную, соответствующую атмосфере церкви игру Баха, которая вызывала у слушающих священный трепет и изумление. «…Многолетнее общение с музыкой Баха воспитывает и облагораживает ум и душу… Его творение всякий раз выражает нечто иное: сегодня оно страстно захватывает всё твоё существо, а назавтра ты можешь рассуждать о нём вполне разумно; ты ищешь в нём красок, - оно обладает ими, стремишься к чистым, архитектоническим формам, - ты находишь их. И, изумлённый, ты задумываешься над загадкой этих творений, в которых сконцентрировано такое многообразие и которые столь многолики». (Эдвин Фишер)

 Кроме различий между органом и клавишными инструментами существуют различия и между органом времени Баха и современным органом. Каждый орган – продукт своего времени, своей эпохи. Он отражает в себе её художественный и звуковой идеал, наиболее характерные черты художественного стиля своего времени. Инструмент несёт в себе черты своей страны - её ландшафта, её климатических особенностей, уклада её жизни, своего народа - его темперамента, характера, фонетического строя его языка. В итальянских органах слышатся тёплые тембры сходные с певучими гласными звуками итальянской речи. Грассирующие, слегка рокочущие краски характерны для французских и, уж тем более, испанских органов, в которых отражается фонетика языка народов этих стран. Каждый орган обязательно строится на уровне лучших достижений науки и техники своего времени. Мастера стремятся воплотить всё самое новое, совершенное, прогрессивное, что только можно почерпнуть из новейших технологий.

 Однако упор на силу и мощь звучания, характерный для XIX столетия, привёл к изменениям или тому, что многие считают усовершенствованием в конструкции сегодняшних инструментов. Произведения Баха вряд ли выигрывают при исполнении на современном органе. Основные регистры на нём приобрели слишком большое значение; у них слишком форсированное звучание. Регистры баховского времени были мягче. «На сегодняшних органах, по мнению Швейцера, барочные произведения становятся тяжеловесными и массивными; так произошло бы и с гравюрами, будь они репродуцированы углём».

 Антон Рубинштейн говорил: «Я думаю, что инструменты всех времён имели звуковые краски и эффекты, которые мы на современных инструментах не можем передать; что сочинения тогда задумывались для существующих инструментов и только они могут воспроизвести идеи былой эпохи, теряющиеся при игре на современных инструментах». Всё это заставляет нас более серьёзно подойти к вопросу трактовки органных произведений на современных инструментах. Во всяком случае, проблемы интерпретации не должны сводиться только лишь к техническим проблемам: неудобству расположения звуков в аккорде, аккуратности использования педали, широты охвата фактуры и т.д. Настоящий музыкант, исполняя баховские органные произведения, будет ориентироваться прежде всего на законы органной музыки того времени. Выдающиеся музыканты периода барокко оставили нам подробнейшие трактаты, позволяющие восстановить принципы игры на инструментах того времени, понять и воссоздать музыкальный язык той эпохи. Это дает шанс подойти к первоначальному замыслу композитора; существуя в его системе координат, понять, что он имел в виду, вернуть нотам и крючкам значение, которое им придавалось в XVII - XVIII веках. Именно такой подход к осмыслению музыки барокко пропагандируют музыканты аутентичной (от греческого aunthentikos «правильный») манеры исполнения, предполагающей наличие точных знаний эпохи.

 Аутентичный стиль исполнения старинной музыки уже давно утвердил себя на Западе. Существуют записи в такой манере выдающихся исполнений И.С.Баха, Вивальди, Генделя, других известных нам композиторов эпохи барокко. Благодаря восстановленному музыкальному языку того времени стало возможным открыть заново и оценить значительное количество казалось бы уже навсегда забытой музыки. В сокровищницу мировой культуры вернулись имена очень многих композиторов. И этот процесс продолжается. Барокко предстает перед нами в новом свете, поворачивается новыми, часто абсолютно неожиданными гранями. Нам остаётся только внимательно вникать в открытия наших современников, применяя на практике опыт и знания, не допуская исторических неточностей в подходе к интерпретации старинной музыки. Каждому исполнителю, прикоснувшемуся к барочной музыке, следует помнить слова Ванды Ландовской: «Старинная музыка – не старая музыка».

Проблема переложения баховских органных произведений для фортепиано всегда содержала много спорных моментов. Наряду с активными пропагандистами этого явления, находились музыканты, считавшие кощунством исполнять на фортепиано, аккордеоне или баяне органные произведения. Одним из таких противников являлся Альберт Швейцер. Мотивы его достаточно убедительны: любая транскрипция несёт в себе потерю некоторых деталей и замену других. Так, скажем, исполнение органной фуги на другом инструменте практически невозможно без потерь и погрешностей. Музыкант может сыграть выписанные строки, принадлежащие для исполнения руками; что касается третьей, - нижней строки, предназначенной для исполнения ногами, то здесь требуется либо третья рука, либо помощник. Швейцер настаивает именно на этом: для того, чтобы ознакомиться с органным произведением Баха, пианист должен играть на рояле две верхние мануальные строки органной партии, а другой музыкант должен играть партию педали в октавном удвоении. Знакомство же с собственно органным изложением, по мнению Швейцера, возможно только на настоящем «живом» органе, - в соборе или в концертном зале.

 Но есть и немало сторонников органных транскрипций баховских произведений. К жанру транскрипций обращался Лист, Таузиг, Браудо, Кабалевский, Ройзман, Бузони и многие другие музыканты. Есть среди подобных транскрипций и настоящие шедевры, способные украсить исполнительский репертуар любого музыканта. Нужно только не забывать, что транскрипция, - это не попытка приблизительно воссоздать на фортепиано, аккордеоне или баяне органное произведение, но вполне самостоятельный жанр, своей историей уходящий в века. Главным «оправданием» транскрипции, дающим ей право на существование, является тот факт, что расцвет жанра начался с XVIII столетия. В творчестве самого Баха мы находим переложение для органа скрипичных концертов А.Вивальди, - как совершенно новое рождение музыкального материала. Одно это может служить оправданности транскрипций.

 Ещё один существенный факт, говорящий в защиту транскрипции органных произведений для клавишных инструментов – невозможность общения рядового слушателя с живым звуком инструмента: так, в городе Челябинске существует лишь один Зал камерной и органной музыки, а на весь Казахстан приходится всего два концертных органа в Алматы. Для сравнения: в Германии, в любом небольшом городе имеется один или даже несколько соборов, где установлены органы. Большинству же музыкантов получается возможным общаться с органной музыкой И.С.Баха только посредством аудиозаписей… Однако, как доказано звукоинженерами, на сегодняшний день орган является единственным инструментом, записать звучание которого невозможно без потерь и искажений. Иначе говоря: аудиозапись органного произведения существенно отличается от исполнения этого же самого произведения в концертном зале. Другие музыкальные инструменты не имеют столь существенной разницы между «живым» исполнением и аудиозаписью.

 Отсюда – вывод: переложение баховских органных произведений для клавишных инструментов возможно. Задача музыканта, исполняющего транскрипции этих произведений – научиться пользоваться правильной трактовкой, создавая наиболее верную интерпретацию, максимально приближаясь к эпохальным и стилистическим особенностям барочной музыки, найти компромисс при исполнении органного произведения на другом инструменте.

**Различия органной и клавирной музыки.**

 Само слово «орган» (варган /рус/, die orgel /нем./, the organ /англ./, l'orgue /фр./, le organo /итал./, de organo /испан./), сходно звучащее и пишущееся на различных языках мира, происходит от греческого «organon» и означает, собственно, инструмент или орудие. Это понятие в применении к музыкальной сфере означает музыкальное орудие или музыкальный инструмент. Наименование «орган» на протяжении развития музыкальной истории облекалось и в поэтические формы, символизируя дыхание жизни человека, как бы дарованное свыше. Со времён Гийома де Машо орган именуют «Королём инструментов» (часто создание этого эпитета приписывают Моцарту).

 В XVIII столетии орган сравнивали с концертом духовых инструментов, а клавесин, - с концертом струнных. Карл Филипп Эмануэль Бах писал: «Орган незаменим в церкви, где он придаёт блеск и поддерживает порядок. Однако в церковных речитативах и ариях, особенно если в партиях средних голосов присутствует лишь простой аккомпанемент, необходимо обратиться к клавесину, дабы придать вокальным голосам свободу варьирования».

 «Клавир и орган – родственные инструменты, - говорил Форкель, - однако стиль и подход к применению этих инструментов столь же различны, сколь различно их назначение. То, что звучит - то есть что-то нам говорит – на клавире, ничего нам не говорит на органе; и наоборот. Самый лучший клавирист будет скверным органистом, если он не осознает, насколько велики различия и предназначения того или иного инструмента». Величайшим оскорблением по адресу композитора или исполнителя было обвинение его в том, что он пишет или играет как клавирную пьесу, задуманную по характеру для органа, или органные произведения – в клавирном духе. Иоганн Кванц (1697-1773) – знаменитый немецкий музыкант и общественный деятель – ругал провинциальных органистов, которые «едва ли были пригодны, чтобы играть на волынке в деревенской таверне», и, дабы доказать их полное невежество, подчёркивал, что им неведомо различие между органом и клавиром.

 Если сравнить композиции Баха для клавира с его органными сочинениями, легко заметить, что мелодия и гармония в них совершенно различны по характеру. Отсюда можно заключить, что при настоящей игре на органе прежде всего важно, чтобы мысли, какими руководствуется органист, имели ценность и глубину. Это качество определяется богатством инструмента, местом, где он находится и, наконец, поставленной целью. Величавый звук органа по своей природе не подходит для исполнения быстрых вещей; требуется время, чтобы звук распространился под высокими и просторными сводами церкви. Если не дать звукам необходимого времени распространиться, то они смешиваются, и исполнение становится нечётким и неясным. Сочинения, соответствующие природе органа и месту исполнения, должны быть поэтому торжественно-медленными. Прямое назначение органа, по мнению Форкеля, – «сопровождать церковное пение, подготавливать и поддерживать торжественные чувства молящихся прелюдиями и постлюдиями, требовать, чтобы внутренняя взаимосвязь и соединение звуков осуществлялась иным способом, чем это происходит за пределами церкви. Обычное повседневное никогда не может стать торжественным, никогда не может вызвать возвышенные чувства, - оно должно быть по этой причине исключено из органной музыки».

 Средствами для достижения такого возвышенного стиля являлись: особое использование старинных, так называемых церковных ладов, гармония, распределённая между обеими руками, употребление облигатной педали и своеобразная манера регистровки. Церковные лады вследствие своего отличия от наших двенадцати мажорных и двенадцати минорных тональностей способны образовывать странные, необычные модуляции, как раз и присущие органной музыке. В этом может убедиться каждый, кто прослушает одно из поздних произведений Баха «Искусство фуги».

**Средства музыкальной выразительности клавишных инструментов в транскрипциях и интерпретациях**

 Клавиатура органа, рояля и аккордеона тождественны. Отсюда – тесная близость этих инструментов, проявляющая себя многопланово. Так и органная техника основывается на технике пианистической, - поэтому отдельные приёмы органного исполнения имеют аналоги в игре на клавишных инструментах. И если у музыкантов нет возможности постоянного общения с живым звуком органа, - переложение органных произведений для аккордеона и баяна имеет право на существование. Задача музыканта, исполняющего органные транскрипции – верно подобрать технические средства и приёмы для стилистически оправданного исполнения этих произведений.

Штрихи и фразировка.

 Интерпретируя на аккордеоне или баяне органные произведения Баха, следует помнить и о композиционном мышлении композитора: Бах более органист, чем клавирист. Его музыка более архитектонична, чем сентиментальна. Это значит, что даже эмоциональное он передаёт в строго продуманной определённой акустической форме. В особенности органа лежит отсутствия плавности перехода между piano и forte. В целом периоде определённая сила звучности остаётся той же самой, так что данный период чётко отделяется от

следующего, имеющего иную градацию звука. Баховская музыка – это мир готики. Подобно тому, как в готике общий план вырастает из простого мотива и развивается не в закоченелости линий, но в богатстве деталей.

 Собственно, главную роль у Баха играют не столько динамические оттенки, сколько фразировка и акценты. Пересматривая те ценные оркестровые партитуры («Брандербургские концерты»), которые Бах снабдил исполнительскими нюансами, можно увидеть, что композитор даёт очень мало динамических указаний и тем тщательно фразирует оркестровые голоса. Связанная игра, являющаяся наиболее характерным признаком баховской школы, не предполагает однородности в исполнении, но требует бесконечного разнообразия в соединении и группировке нот равной длительности. Для Баха четыре шестнадцатых ноты не просто четыре одинаковых длительности, но сырой материал для четырёх совершенно различных музыкальных образов, в зависимости от того, как они соединены.

Баховское органное legato значительно менее фортепианно, но более живо: в сольной лиге содержится множество мелких, которые объединяют ноты в группы. В пассажах, извлекаемых на органе или на скрипке нет равных нот. Монотонное же legato, господствовавшее в фортепианных школах, могло появиться лишь тогда, когда подкладывание большого пальца стало единственным принципом продвижения по клавиатуре рояля. О подвороте первого пальца в органной музыке говорить не приходилось, так как гаммаобразные пассажи того времени исполнялись по-иному:

3-4-3-4-3-4 или 5-4-3-2-2-1

 Поэтому баховское legato настолько же богаче и дифференцированнее в сравнении с обычным фортепианным, насколько его аппликатура богаче и разнообразнее нашей. Правильным выбором legato и аппликатуры, которая позволяет передать всё разнообразие общей связи нот и принадлежащим им акцентам так, как их задумал Бах, дабы они «звучали» (А.Швейцер).

 Исходя из эстетики своего времени, четыре связанные ноты Бах представлял себе сгруппированными так, что первая остаётся самостоятельной; незаметным движением она отделяется от остальных и присоединяется скорее к предыдущим, чем к последующим, тем самым оживляется монотонная последовательность слигованных нот, а пассажи становятся более прозрачнее и одухотворённее (фуга g-moll)

 Фразировка в органных фугах, по мнению Швейцера, считается неправильной, если она не проста и не может быть сохранена на протяжении всего произведения, - там, особенно, где появляется тема.

 Баховское органное staccato только в редких случаях совпадает с современным лёгким ударом. Это не pizzicato, извлекаемое из клавиш, но скорее отрывистое и тяжёлое detache. И причину этого следует искать опять в физических свойства звука, извлекаемого органом. Звук, исходящий из органной трубы, не рождается в одно мгновение: труба должна полностью наполниться воздухом. И, соответственно, чем больше высота трубы, - тем больше необходимо времени для звукоизвлечения. Отсюда легко можно сделать вывод: чем ниже звук (соответственно – и выше высота трубы), - тем менее он будет острым.

 С большой осторожностью подходил Ф.Бузони к выбору штриха: он опирался на «ритмическую определённость, значительную точность вступления, большую вескость и отчётливость в пассажах… прозрачность в запутанных построениях» (Ф.Бузони: предисловие к I-му тому «Хорошо темперированного клавира»). Уже из этого краткого перечисления сам собой напрашивается вывод, о том, что в бузониевской интерпретации и, естественно, в бузониевских редакциях должны быть приобрести большое значение всевозможные приёмы игры non legato. И действительно, Бузони выдвинул известный и нередко превратно понимаемый тезис о non legato как приёме игры, наиболее соответствующий природе фортепиано. Бузони понимал, что одного лишь legato недостаточно для того, чтобы передать специфику звучания баховских инструментов, в том числе и органа. Для органа и клавесина была свойственна индивидуальность каждой отдельной ноты; мы же играем интерпретации баховских произведений на современном фортепиано, которому больше свойственно legato cantabile. Но это вовсе не значит, что в трактовке органных произведений мы должны отказаться от legato: следует различать разные оттенки этого штриха – от «влажного» legatissimo (термин И.Браудо) до quasi legato. Главное, чтобы во время исполнения сохранялась индивидуальность каждого звука, чтобы не происходило слипание нот, несвойственное барочной традиции.

Артикуляция и динамика.

 «Очень часто вся пьеса Баха со всем развитием уже заложена в теме. Бах не передаёт эмоциональное состояние в виде драматического действия. Из этого ясно, как ошибочно переносить на Баха динамику, обычную для Бетховена и Вагнера: у них она подчёркивает изменения в гармонии, которые являются и поэтическими, чего нет у Баха» (И.Т.Ливанова). Баху была свойственна своеобразная черта музыкальной драматургии – противоречии «между предельным напряжением чувства и особого рода спокойствием, в чём многие музыканты видят главное и непреходящее обаяние музыки Баха». Преувеличенная агогика нарушает это спокойствие: поэтому в фортепианном изложении органных произведений Баха импульсивная трактовка не будет отвечать важным особенностям баховского искусства.

 Но проблема в том, что «скованную» особенностью органа динамику приходится возмещать на аккордеоне, баяне или фортепиано средствами ритма, агогики и артикуляции. Во всём нужно следовать разумной мере, гармоничному сплетению разнообразных приёмов, не нарушающих канонов эпохи и стиля. Так, по мнению Г.Гульда, следует особое внимание уделить туше, отставив агогические излишества. «Мне кажется, - писал Гульд, - что существенный прогресс в интерпретации Баха у последних поколений исполнителей характеризуется тем, что всё более выкристаллизовывается мысль о необходимости пожертвовать колористическими возможностями во имя ясности линий». Точная, чёткая игра самого Гульда вызывает ассоциации с рисунком пером: пианист строго контролирует удар; звук начинается и заканчивается одновременно. Но «искусство штрихов, необходимое для исполнения произведений Баха, может быть выработано только путём длительной работы над произведением» (И.Браудо). Практика показывает, что очень важной задачей для исполнителя является понимание мотивного строения тем. Ныне признано, что между темами, используемых в композициях для органа и клавира имеется существенное различие.

 В связи с этим артикуляция выдвигается в ряд проблем, при решении которых исполнитель должен уделять внимание строению и основным закономерностям музыкальной речи. Кроме того, неотъемлемым моментом является взаимосвязь темпа и артикуляции. «Определённый штрих своим характером обосновывает темп. Вне определённого соответствующего ему артикулирования темп оказывается лишённым своего обоснования» (И.Браудо). Сказанное относится и к агогике. Практическое изменение тех или иных артикуляционных приёмов влечёт за собой в известном смысле отклонения от равномерной пульсации.

 Проблема динамики сравнительно мало занимала умы современников Баха. Когда же к клавирным произведениям Баха обратились пианисты, возник вопрос – как использовать динамические ресурсы фортепиано. Музыке эпохи барокко в эстетическом плане соответствуют термины «широта», «величие», и «монументальность». Орган – единственный инструмент, к которому в полной мере относятся данные характеристики. Органная концепция стала исходным пунктом интерпретационных поисков Ф.Бузони: «Если монументальность и не всегда находит выражение в клавирных произведениях Баха, то всё же мы нравственно обязаны – в соответствии с творческой натурой мастера – везде, где возможно, подчёркивать эту черту».

 Неверно полагать, что орган совершенно лишён динамических возможностей. Не говоря о наличии разнообразных мануалов и регистров, - даже при исполнении пассажей на одном мануале слушатель не может не слышать динамического разнообразия. Причиной тому – физические свойства звука, рождаемого разными по высоте, калибровке и расположению внутри инструмента органными трубами. Неверно и то, что многие интерпретаторы произведений Баха лишали фортепиано самого главного качества этого инструмента: богатой динамической палитры. Интерпретируя баховские произведения следует «различать архитектоническую динамику больших линий и рядом с нею – детализированную динамику, одухотворяющую эти линии» (А.Швейцер). Детали и главные линии, динамика больших разделов музыки и микродинамика – всё это находится в исполнении больших артистов в живой диалектической взаимосвязи.

 При исполнении того или иного органного произведения Баха надо иметь ввиду следующее: всякий нюанс, который имеет цель произвести эффект сам по себе, привлечь внимание к исполнению, должен быть изгнан. Ф.Бузони вёл настоящую борьбу со своими учениками против применения в трактовке баховских произведений необузданного богатства нюансов, культивируя игру планов, оттенки subito. При исполнении произведений Баха должен быть исключён всякий произвол – рациональный или эмоциональный. Следует передавать не имитацию звучания органа, - что практически не возможно, но закономерности, лежащие в основе искусства барокко.

 Особое внимание при исполнении баховских произведений следует уделять crescendo и diminuendo. Динамические оттенки на органе уже существуют в фактуре пьесы, тогда как на рояле они должны быть созданы самим пианистом. Основная трудность в том, как ими воспользоваться при выражении инструментальной идеи органа нельзя ограничивать динамические ресурсы, - с одной стороны; но и, с другой стороны, - нельзя поддаваться соблазнам неограниченных возможностей фортепиано. На фортепиано единство звучности должно быть достигнуто на протяжении всего оттенка – это неуклонное правило, по мнению Ф.Бузони.

Регистровка органных сочинений

При переложении органных произведений для многотембрового готово-выборного аккордеона важное значение имеет регистровка. В органных произведениях точная регистровка обычно не проставлена, так как каждый орган обладает своим ансамблем регистров. Аккордеонистов, однако, могут заинтересовать отдельные обозначения регистров органа. Так, например, самое мощное и яркое звучание достигается при включении регистров со следующими обозначениями: Hauptwerk (нем.), Grandorgue (фр.) – главный мануал; Organopleno – полная звучность органа; Tutti – включение всех регистров органа. Менее яркое звучание возможно на регистрах: Oberwerk (нем.), Positiv (фр.), которые означают исполнение на вышележащей клавиатуре. При решении вопросов регистровки внимание исполнителя должно быть в первую очередь направлено на развитие музыкальной мысли, на архитектонику всего произведения. Именно форма всего произведения может подсказать нам регистровку каждого отдельного раздела, эпизода и т.д. Весьма справедливы в этом отношении слова А.Швейцера, который говорил: «Регистровка, выявляющая общее настроение, наиболее правильна; всякая другая – как бы она не была остроумна – хуже, так как затемняет подлинную форму произведения». Аккордеонистам следует обратить внимание на следующую закономерность: если музыкальный материал изложен лишь на двух строчках для мануалов, а в партии педали паузы, то, в большинстве случаев динамика должна быть – p, mp. Скорее всего, это разработанный раздел фуги, интерлюдия. В партии правой руки в этих случаях следует избегать регистра «тутти» и пользоваться более прозрачными тембрами. Со вступлением партии педали обычно предполагается заметное увеличение динамики. Именно для таких эпизодов и целесообразно приберечь регистр «тутти». При включении регистра с добавлением голосов (допустим, был регистр «орган», а затем включили «тутти», то есть добавили «кларнет» и «концертину») совсем не обязательно играть громче, так как динамика увеличивается естественным образом. Если требуется динамика ff, то лучше включить «тутти». Это рекомендация тем аккордеонистам, которые нюанс ff пытаются извлечь на регистре «орган»; при этом голоса чаще всего не выдерживают форсированного звучания и начинают детонировать. В экспозициях фуг тему предпочтительнее играть на наиболее ярких регистрах: «баян с пикколо», «орган». Исключение составляют темы сумрачного характера, где можно использовать матовую окраску звучания голосов ломаной деки – «фагот с кларнетом». Переключение регистра в правой клавиатуре освежает звучание и тем самым помогает четче обозначить проявление нового раздела. В произведениях старинных мастеров часто встречаются эпизоды с использованием эффекта «эхо». Здесь вполне естественно воспользоваться не только контрастной динамикой, но и различными регистрами.

Регистровка клавирных сочинений

 При регистровке клавирных сочинений на аккордеоне следует учитывать, что вплоть до середины 17 столетия регистры в нотах не выставлялись, и лишь на рубеже 17-18 столетий появилась регистровка в клавирной литературе. Дать готовые рецепты использования конкретных регистров невозможно – слишком разнообразны произведения клавирной эпохи, да и регистры на наших инструментах еще слишком различаются по звуку. Здесь очень важен слуховой опыт исполнителя. Важно помнить: регистры в клавирной музыке должны не расцвечивать, не украшать музыкальную ткань, а служить опорой тектонике формы, сменяясь на стыках разделов. «Перенасыщение регистровкой так же нежелательно, как и чрезмерное ее обеднение» (Власов В.) Использование клавиатур и регистров клавесина давало возможность или придавать различный характер различным произведениям в целом, или окрашивать в различные краски различные части произведения, или придавать разнообразную окраску различным голосам. Задача в том, чтобы сделать ясными характер и структуру музыкального сочинения. Смена регистров и клавиатур для придания выразительности самой мелодии не применялась, это разрывало бы ее. Более того, сама смена регистров во время игры была подчас просто невозможна. Следовательно, мы должны применять регистровку на стыках форм или фактуры. «В музыке Баха и Генделя законы потому столь ясны, что они абсолютно совпадают с законами формальной логики», - писал А.Швейцер. Регистровка подчеркивает динамический план произведения, когда более густые регистры противостоят одноголосным и усиливают динамику. Регистровка также позволяет расширить диапазон аккордеона, а порой и облегчить технику скачков и переноса рук, которыми так насыщена клавирная музыка.

 Характерные приёмы исполнения.

 Орган есть немой наставник, сопровождающий европейскую музыку с самой её колыбели. Орган – термин, за которым стоит не только сам инструмент. Слово «organisare» означает во-первых играть на органе, а во-вторых – играть вообще на каком-либо музыкальном инструменте, наконец – организовывать звуки, то есть создавать музыку. Органная игра есть искусство управлять механизмом, организовывать музыкальную ткань, вмещать в неё силу и волю – искусство переплавлять материю во внушение речи. В этом инструменте мы находим доведённый до конца принцип инструментализации; принцип механизации пения: на органе и динамика, и тембр, и интонации – всё механизировано, и воле исполнителя предстаёт лишь вызывать к звучанию рационально определённый и механически приготовленный звук. На фортепиано в тех же произведениях исполнитель должен самостоятельно воссоздать и тембр, и интонацию, не забыв и о логике музыкального развития. Максимально осуществлять идею инструментальности, идею механического пения на органе можно лишь с помощью единого дыхания. Бесконечность дыхания – вот принцип органного звука. Одна из главных творческих задач музыканта – максимально приблизиться к этой звучности, используя всевозможные технические приёмы. Интерпретатор должен всегда помнить, что лишённые динамического вздоха и ритмического акцента, органные тоны формируются по принципу длительности. Воля концентрируется в желании звучать; нежелании прерываться; желании длиться. Длительность – основа органного искусства.

 Принципы органного исполнения вытекают из сущности полифонии, из скрытых в ней динамических процессов. Исполнение есть новое рождение произведения. Следовательно, исполнитель должен пробудить в себе те силы, которые и породили когда-то то самое произведение. При исполнении произведения на органе довольно отчётливо и ясно можно ощутить каждый из полифонических голосов. Пианист же должен в первую очередь развивать в себе чувство полифонической мелодии. Понимание полифонической линии обусловлено наличием у исполнителя особого рода энергии как особого дарования, по словам И.Браудо. Без этой способности невозможно передать звуковую ткань органного произведения на фортепиано. Чувство полифонической линии можно развить в результате общения с музыкальными произведениями – носителями «линейной энергии». Для этого необходимо слушать, сравнивать и анализировать записи выдающихся органистов, не говоря о посещении органных залов, что иногда сделать не так то просто.

 Особенно важно обращать внимание на одноголосные solo, по-иному звучащих на органе и рояле. Орган – инструмент, почти исключающий возможности динамических оттенков. Фактором, подменяющим их отсутствие становится ритм – единственный творческий принцип, единственное средство выразительности внутри полифонического развития. Интерпретатор всегда должен помнить несколько характерных групп приёмов, где ритм играет главную роль на органе.

 К первой такой группе относятся все отклонения от метрической сетки: любое расширение голосов должно быть воспринято как усиление звука. Ко второй группе относятся приёмы, основанные на укорачивании и удлинении ноты без изменения её метричности: любой разрыв подчёркивает вступление следующего за ним звука – возникает впечатление акцента.

Но самое главное, о чём должен помнить интерпретатор постоянно, - это особая акустика звучания органа. В помещениях с большим резонансом (храм) каждый звук сопровождается прилегающей к нему слабой «тенью», что и придаёт особое очарование звучанию церковного органа. С другой стороны, эхо этих помещений сливает соседние звуки, накладывая один на другой. Для того, чтобы не допустить нежелательного смешивания голосов в однообразную звуковую массу, органист пользуется различными приёмами исполнения. Так, ровное non legato, приподнятое на волосок от клавиш, компенсирует это «заплывание» звуков, так, что слушатель слышит акустическое legato. В свою очередь музыкант, исполняющий органное переложение, должен как бы пойти на встречу звуковому эффекту, приблизить звучание своего инструмента к соборному звуку. Например, на помощь пианисту приходит умелое применение правой педали фортепиано. Но важно и не переборщить; не сделать звук излишне расплывчатым, водянистым. Степень применения педали на фортепиано должна зависеть от звуковой ясности полифонических голосов, которая не должна нарушаться при любых обстоятельствах. Мелодия должна предстоять перед слушателем с полной ясностью и структурной элементарностью.

 Исполняя переложения органных сочинений, интерпретатор должен помнить, что решающее значение при исполнении на органе имеют малейшие временные соотношения: хронометрическая точность и даже сама манера удара связана с наименьшим количеством передвижения рук. Такая экономия движения даёт наибольшую точность, способствует достижению идеального ритма: «каждое лишнее движение уменьшает точность приказа машине» (И.Браудо). Для точности движения исполнитель должен постоянно держать руки наготове: только приготовив движения можно придать звуку необходимую точность. Вообще, неподвижность является основой постановки аппарата органиста, способствующая волевому началу звучания.

Мы привыкли, что новое время приносит новые ценности, создает свои формы и стили. Наш взгляд направлен вперед. Мы называем это движение прогрессом, не обращая внимания на то, что остается позади, что уходит из нашей памяти. Кто поручится, что память не изменяет нам. Скорлупки старых форм, из которых исчезла прежняя жизнь, создавшая их, наполненные начинкой новых взглядов, приспособленные к новой шкале ценностей, служат опорой этому нашему убеждению. Но в то же время нельзя забывать, что фортепиано, аккордеон и баян родились не для того, чтобы приспосабливаться к чему-либо.

 Иоганн Себастьян Бах создал великое этическое музыкальное искусство, доведя до высшего совершенства стиль свободной полифонии. Бах подытожил, в сущности, весь путь развития средневековой музыки европейских стран. Время резко поправило тех, кто видел в творчестве Баха застывший путь идеальных старинных форм. «Бах – это вулканический гений, принадлежащий всему человечеству и всем эпохам», - писал выдающийся виолончелист ХХ века Пабло Казальс. Наш долг музыкантов-интерпретаторов – передать в изложении баховских произведений те идеи и помыслы, которые в своё время пробудили к жизни Великие творения Великого мастера.

 **Практическая часть**

В работе уже говорилось о 2-х направлениях транскрипторской мысли:

1 – передача бесстрастного текста оригинала;

2 – индивидуальная художественная проекция оригинала.

Рассмотрим в связи с этим различные транскрипции «Органной токкаты и фуги ре минор И.С.Баха (написана в 1714 г.). Ее первое переложение сделал Карл Таузиг, которое первенствует по своей популярности. Обработка Ферруччо Бузони тоже хорошо известна. Менее известны переложения Брассена, Регера, Анзорге. Из них ближе всего к тексту подлинника транскрипция Брассена.

Но одно и то же звучит на разных инструментах по-разному, что-то всегда искажается (у фортепиано нет красок регистров органа, необходимы удвоения), изменяется дух произведения. Брассен использовал «волнистую» динамику – это неверно. Транскрипция Таузига – наоборот – смелая и яркая. У него есть находки в регистровке, в изложении – массивность «полного органа». Но он «переусердствовал» в «монументальности», слишком свободно обошелся с оригиналом. Его транскрипция слишком произвольна.

3 решение, свободное от догматизма и от произвола – у Бузони. Он корректно восстановил авторские гармонии, ритм, темп, сумел из фортепиано, в отличие от Таузига, извлечь подлинные драгоценности, органную звучность.

У него вместо ff и fff (Таузиг) – f, т. е. нет «шумной бравуры»;

Он выработал крупный динамический план фуги как «непрерывное нарастание» (Брассен распределяет динамику без перспективы, а Таузиг злоупотребляет fff);

Фразировка террасообразна – т. е. участки как бы застывшей динамики, равномерной метрики;

Вместо скупой динамики – богатая «инструментовка» («слоистое cresc»).

Важная особенность: у Бузони много удвоений, утроений – равномерных во всех голосах – поэтому у него нет «бельм» – т. е. середина всегда заполняется, ради этого даже делается сужение очень больших диапазонов. Наоборот – у Таузига – большие расширения с незаполненной серединой.

Бузони вместо заполняющих арпеджио использует сомкнутые аккорды. У Бузони по сравнению с Таузигом более высокая, светлая регистровка. Секрет регистровых контрастов Бузони – в отказе от постепенных динамических переходов, использование «просветов» – для выделения какой-то линии, удалении арпеджио.

То есть Бузони использует упрощение средств без потускнения, оттачивает свою изобретательность.

«Транскрипции Бузони (слова Когана) сейчас – одно из наиболее совершенных решений. В его работе – подлинная свобода, т. е. при следовании за авторским текстом его художественная самостоятельность не погибает».

Из других переложений остановимся на баянной транскрипции Ф Липса и переложении Б.Мартьянова для аккордеона. Так как диапазон правой клавиатуры аккордеона не позволяет исполнить тему (в токкате – в allegro) на одной клавиатуре, используется малозаметный переход в правую руку. Следует обратить внимание на регистровку Мартьянова, которая позволяет создать эффект «эха» и выстроить террасообразную динамику.

Баян и аккордеон обладают регистрами с удвоениями: tutti, чего нет у фортепиано – поэтому в некоторых местах лтпадает необходимость фактурных октавных удвоений.

Наглядно это все можно увидеть и сравнить по следующей схеме (№1), где видно, на сколько разнообразны интерпретации различных мастеров.

По сравнению с оригиналом, например, у Таузига мордент вместо - двойной не перечеркнутый, отсюда различия в ритме. У Таузига и Бузони обозначена динамика (в оригинале – нет). У всех – различный диапазон, различие в регистрах у Таузига и Бузони. У Бузони – накладывающиеся аккорды, у Таузига – бас и аккорд, у Мартьянова – наклкдывающиеся звуки ум.7- да, и стоит вполне оправданно, так как и на органе постепенно начинающие звучать звуки аккорда создают эффект cresc., в этом же месте у Липса (и у Брассена) - . У Бузони обозначены штрихи, есть сопровождающий текст, используется педаль. Лиги у Таузига нет. У Бузони – больше удвоений, чем у Таузига. По схеме №2 так же видны различия в фактуре, регистрах, особенностях удвоений.

Итак, мы рассмотрели особенности транскрипций разных авторов – и для фортепиано, и для баяна. Для баяна отбор переложений происходит с учетом главного: не погрешим ли мы против эстетической сущности художественного образа лишь на основании того, на сколько удобна данная пьеса для аккордеона или баяна.

С появлением новых высокохудожественных произведений для баяна и аккордеона, вероятно, процент переложения будет уменьшаться. Но они всегда будут в репертуаре, так как (Годовский), “транскрипция, аранжировка, парафраза, когда она рождена творческим умом, есть нечто самостоятельно существующее и могущее в силу своих достоинств оказаться шедевром”.

**Список использованной литературы:**

1. В. Руденко “Концертная скрипичная транскрипция XX в и проблемы интерпретации” /“Музыкальное исполнительство” В.10-М.: Музыка, 1979, 22-57с.
2. Б. Страннолюбский «Пособие по переложению музыкальных произведений для баяна» - М.: Гос муз издательство, 1962.
3. Н. Давыдов «Методика переложений инструментальных произведений для баяна» - Москва: Музыка, 1982.
4. Ф. Липс «Искусство игры на баяне» (М.: «Музыка», 1985).
5. Ф.Липс «О переложениях и транскрипциях» /«Баян и баянисты» В. 3 – М.: Советский композитор, 1977.
6. Л.Ройзман «О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров» /»Вопросы фортепианного исполнительства», В.3 – М.: Музыка, 1973.
7. «Школа фортепианной транскрипции» /Коган – М.: Музыка, 1970).
8. Переложения «Токкаты ре минор» И.С. Баха Липса, Таузига, Мартьянова, Бузони.
9. Баренбойм Л.А. «Об исполнении музыкальных произведений Баха…»
10. Браудо И.А. . «Об органной и клавирной музыке И.С.Баха».
11. Гржимайло Т.Н. «Музыкальное исполнительство»
12. Швейцер А. «И.С. Бах»
13. Бычков В.В. История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки / В.В. Бычков. – М.: Композитор, 2003. – 167, [1]с
14. Имханицкий, М.И. История исполнительства на русских народных инструментах / М.И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. – 352 с.
15. Липс, Ф.Р. Об искусстве баянной транскрипции / Ф.Р. Липс; ред. В. Брызгалин. – Москва-Курган: Мир нот, 1999. – 96 с.
16. Показанник, Е.В. Аккордеон в семействе гармоник: история создания и формирования технико-конструктивных характеристик / Е.В. Показанник. – Ростов-на-Дону: РГК им. Рахманинова, 1999. – 36 с.