

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

© Прокопьев, Н.В., Санникова, Н.В., 2022
УДК 78
DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-215-224

ТРАНСКРИПЦИИ КЛАССИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ БАЯНА АНДРЕЯ РОМАНОВА

Н.В. Прокопьев^{1, 2, 3}, Н.В. Санникова³

¹ Детская школа искусств № 22, Новосибирск, 630078, Российская Федерация

² Новосибирский областной колледж культуры и искусств, Новосибирск, 630078, Российская Федерация

³ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Творческое наследие Андрея Николаевича Романова нашло признание не только в кругу коллег и последователей, но и у широкой слушательской аудитории. Однако до сих пор его переложения, обработки и транскрипции не становились предметом научного и методического осмысления, что определяет актуальность данной работы, целью которой является выявление специфики звучания баяна и черт особой эстетики в транскрипциях А.Н. Романова. На пути к этой цели в статье рассматривается баян как инструмент академической музыкальной культуры, затрагиваются вопросы жанровых различий переложений, обработок и транскрипций, технологических принципов академического баянного звучания, анализируется транскрипция А.Н. Романова Концерта № 4 фа минор «Зима», ор. 8, RV 297 А. Вивальди. В нотных сборниках «Играет Андрей Романов» и «А я играю на баяне» (выпуски 1–5) преломился исполнительский и педагогический опыт выдающегося баяниста, озабоченного проблемой расширения учебного и концертного репертуара исполнителей. При грамотном прочтении транскрипций и авторских сочинений Андрея Романова, разборе нотного текста и соблюдении особых указаний звучание баяна отражает особую академическую эстетику, ставящую его на одну ступень с самыми сложными и художественно-богатými инструментами.

Ключевые слова: баянное исполнительство, транскрипции, исполнительский репертуар, музыкальная педагогика, баян, музицирование

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Прокопьев Н.В., Санникова Н.В. Транскрипции классических произведений для баяна Андрея Романова // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 215–224. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-215-224.

TRANSCRIPTIONS OF CLASSICAL WORKS FOR ACCORDION BY ANDREY ROMANOV

N.V. Prokopiev^{1, 2, 3}, N.V. Sannikova³

¹ Children's Art School no. 22, Novosibirsk, 630078, Russian Federation

² Novosibirsk Regional College of Culture and Arts, Novosibirsk, 630078, Russian Federation

³ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The creative legacy of Andrey Nikolaevich Romanov has found recognition not only among colleagues and followers, but also among a wide audience. However, until now its transcriptions, processing and transcription have not become the subject of scientific and

methodological understanding, which determines the relevance of this work, the purpose of which is to determine the specifics of the sound of the accordion and to identify the features of special aesthetics in the transcriptions of A.N. Romanov. On the way to this goal, the article examines the accordion as an instrument of academic musical culture, touches upon the issues of genre differences in arrangements, treatments and transcriptions, technological principles of academic accordion sound, analyzes the transcription of A.N. Romanov's Concerto No. 4 "Winter" f-moll, op. 8, RV 297 by A. Vivaldi. The musical collections "Andrei Romanov Plays" and "And I play the Accordion" (issues 1–5) reflected the performing and pedagogical experience of an outstanding accordion player, puzzled by the problem of expanding the educational and concert repertoire of performers. With a competent reading of transcriptions and author's works by Andrey Romanov, with proper analysis of the musical text and compliance with special instructions, the sound of the accordion reflects a special academic aesthetics that puts it on a par with the most complex and artistically rich instruments.

Keywords: accordion performance, transcriptions, performing repertoire, music pedagogy, accordion, music making

Conflict of interests. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Prokopiev, N.V., Sannikova, N.V. (2022), "Transcriptions of classical works for accordion by Andrey Romanov", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 215–224. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-215-224.

За свою вековую историю баянное исполнительство получило стремительное развитие, и в наши дни баян – это популярный инструмент не только народной, но и академической культуры, джазового, эстрадного направлений.

Баянный репертуар весьма обширен и оригинален: для этого инструмента пишут такие прославленные современники, как Софья Губайдулина, Ефрем Подгайц, Эдисон Денисов, Геннадий Баншиков и др. В их сочинениях раскрываются богатые тембровые и технические ресурсы инструмента, которые позволяют достичь разнообразных звучностей, отличающихся от тех, что мы привыкли слышать в академической музыке и фольклоре. Зачастую эта музыка элитарна и требует от слушателя определенной подготовки, поскольку простирается в области эксперимента. Такие сочинения значительно обогащают репертуар профессионального баяниста, а также учебный репертуар для занятий на всех этапах обучения – в музыкальной школе, колледже, вузе. Между

тем весомой частью баянного репертуара остаются переложения, обработки и транскрипции произведений, написанных для других инструментов. Признанным мастером в этом жанре стал Андрей Николаевич Романов (1963–2015).

Создание переложений, обработок и транскрипций – важная составляющая профессиональной деятельности Андрея Николаевича, тесно связанная как с исполнительством, так и с педагогикой. Эту часть творческого наследия Романова можно разделить на несколько групп:

- концертные переложения для баяна, обработки и транскрипции для собственного исполнения;
- переложения, обработки и транскрипции для профессионального дуэта в составе баян – домра;
- переложения классических и популярных произведений для учащихся музыкальных школ и любительского музицирования;
- переложения классической музыки для ансамблей баянистов.

Фокус на понятии «транскрипция», вынесенном в название ста-

тви, обусловлен материалом исследования, которыми являются нотные сборники «Играет Андрей Романов» и «А я играю на баяне» (выпуски 1–5). Первый из них содержит подзаголовки: «Зарубежная классическая музыка в переложении для баяна», сборник адресован уже подготовленным музыкантам, в него вошли переложения произведений И.С. Баха, А. Вивальди, Д. Скарлатти, В.А. Моцарта. В первых двух выпусках серии «А я играю на баяне» на обложке изданий указано: «Составление, переложение, исполнительская редакция, Романов Андрей Николаевич», а в третьем выпуске Андрей Николаевич в предисловии пишет, что музыкантов ждет знакомство с популярными сочинениями И.С. Баха, жанрово не определяя свои работы. Четвертый выпуск – авторский сборник этюдов А. Романова, а в пятом выпуске, изданном посмертно со вступительным обращением профессора (в 2019 г. – доцента) М.Я. Овчинникова, А.Н. Романов представлен как автор транскрипций сочинений И.С. Баха, Д. Скарлатти, Й. Брамса.

В справочной литературе понятия «переложение», «обработка» и «транскрипция» зачастую определяются одно при помощи другого, таким образом, их содержательные контуры оказываются размытыми. Г.М. Кюган писал, что в широком смысле транскрипцией именуют всякую переделку музыкального произведения, в то время, как следует понимать за этим термином такую обработку оригинала, которая, сохраняя его характерные особенности, стремится стать художественно самобытным переводом данного произведения на язык другого инструмента (1972).

Доктор искусствоведения, профессор Н.А. Давыдов предлагает следующую классификацию баянных переложений:

1. «Баянные редакции произведений, в которых изложение фактуры оригинала в основном соответствует возможностям баяна, а характер музыки не искажается при буквальном сохранении авторского текста. Задачей автора такой баянной редакции является определение аккордов и их запись соответственно устройству левой клавиатуры, удобное распределение музыкального материала между двумя клавиатурами, расстановка аппликатуры, незначительное редактирование штрихов и педали;

2. Переложения, где кроме перечисленных преобразований переосмысливаются и подвергаются обработке штрихи, длительности отдельных тонов соответственно функциям голосов, вырабатывается баянная педализация, а также частично могут видоизменяться отдельные голоса;

3. Транскрипции, в которых преобразования в большей или меньшей мере касаются композиторского письма; досочинение отдельных голосов на материале оригинала, изменение ритмического рисунка некоторых голосов, перенесение материала из одного регистра в другой, октавные удвоения и утроения, более широкое применение различных способов полифонизации и т.п.;

4. Концертные транскрипции – обработки, в которых имеют место: свободное развитие тематического материала, преобразование фактуры, ритмического движения и артикуляции, досочинение контрапунктов и подголосков, расширение структуры путем введения различ-

ных каденций, дополнения в виде вступлений и заключений» (1982).

Характер изменений индивидуально зависит от творческой инициативы и уровня композиторского мастерства, художественного вкуса автора переложения. Кроме того, в работе с материалом не стоит забывать о соблюдении принципов соответствия изложения специфике баяна и технического удобства исполнения. Исходя из вышесказанного, произведения, созданные А.Н. Романовым, по способу переработки являются транскрипциями, дополняющими музыкальное содержание оригиналов особыми красками баянного звучания. Для того, чтобы оценить их значение в исполнительском репертуаре, необходимо обозначить, что понимается под понятием «академизм» в аспекте баянного исполнительства.

Термин «академический» имеет множество значений, и некоторые его определения переводят понятие в разряд элитарного. Здесь мы имеем в виду такие определения, как «направление в искусстве, догматически следующее сложившимся канонам искусства античности и эпохи Возрождения»¹ или «чисто теоретический, оторванный от жизни, схоластический» (Ожегов С., 1991). Д.И. Варламов в статье «К вопросу об академизме, академизации и академическом искусстве» (2008) выделяет несколько признаков академизма, среди которых в контексте данной работы отметим лишь два:

1. Унифицированность музыкального языка, доступного пониманию всех людей, воспитанных на данной традиции;

2. Создание усовершенствованных конструкций инструментов,

тембр которых соответствует эстетике звуковой парадигмы социоэтнической общности и одновременно требованиям унифицированного языка искусства.

Первый объясняет, почему музыканты, в том числе и баянисты, должны играть классическую музыку: это и есть та художественная традиция, усвоение которой необходимо для каждого академического исполнителя. Она, в отличие от фольклора, не принадлежит какому-то определенному этносу и является достоянием всего человечества. Второй признак дает пищу для размышлений о том, как инструмент должен звучать в так называемой «академической манере». И дело здесь не столько в механике инструмента: конструктивно баян достаточно совершенен для того, чтобы исполнять на нем любую музыку разных стилей. По сути баян одновременно и народно-бытовой инструмент, и академический, и два этих аспекта его существования развивались практически одновременно. Академик М.И. Имханицкий пишет о феномене «двуязычия», подразумевая, что фольклорное и академическое музицирование находятся в разных системах мышления (2006).

Думается, в этом соседстве фольклорного и академического исполнительства кроется известная проблема некоторых современных баянистов, которые фольклорную манеру игры применяют по отношению к академической музыке. Конечно же, уровень слуховой культуры и технической подготовки баянистов в области звукоизвлечения неуклонно повышается, но в большинстве своем все еще не отвечает

требованиям академизма. Так как же должен звучать академический баян?

Природа звукоизвлечения на баяне предполагает три приема артикуляции: меховая, клавишная и мехо-клавишная. В работе «О некоторых акустических характеристиках процесса звукообразования на баяне» (1981) профессор Б.М. Егоров описывает проведенный им опыт: с помощью специальных приборов измерялись звуковые характеристики при различных параметрах воздушного давления и величины поднятия клапана над декой. Результаты опытов Егорова отражены в методических работах учителя Романова – Александра Витальевича Крупина (1951–2010), вклад которого в баянную педагогику невозможно переоценить. Крупин сделал выводы относительно управления динамикой звука баяна посредством функции меховедения при помощи создаваемого им воздушного давления, прямо пропорциональной взаимосвязи скорости ведения меха и открытия воздушного клапана.

Баянный звук полностью управляем на всем своем протяжении, чтобы придать ему художественную выразительность, за правильной атакой необходимо филировать его стационарную часть и снятие, особенно при соединении с другим звуком: точность снятия обеспечивает штриховую ровность. Баян – полифонический инструмент, и соблюсти вышеперечисленные условия звучания в многоголосной музыке бывает сложно, но А.Н. Романов в своих транскрипциях предлагает целый ряд оригинальных исполнительских решений, которые мы представим на примере Концерта № 4 фа минор «Зима», ор. 8, RV 297 А. Вивальди.

Пример 1. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro non molto (т. 44)



Одним из главных отличий переложения Романова от других переложений этого произведения является широкое использование меховых приемов таких, как деташе и тремоло, которые позволяют точнее передать оригинальную скрипичную специфику звучания (пример 1).

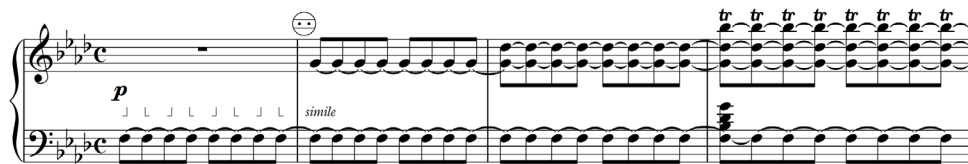
Помимо точной атаки и метрической ровности, игра деташе, как в данном случае (пример 2), без подъема клавиши обеспечивает большую сконцентрированность внимания на работе меха, что позволяет более тонко управлять звучанием инструмента. В то время как игра на прямом движении меха к подобному не располагает, ввиду своей многозадачности и, как следствие, неоправданной сложности.

В примере 3 при динамике форте и достаточно быстром темпе, при прямом движении меха в меховой камере повышенное давление будет присутствовать постоянно, и это давление в момент открытия клапана будет оказано на голосовую пластину, не давая ей раскачиваться постепенно. Следствием этого является искажение тембровых характеристик звука. Деташе исключает такую опасность: открытие клапана и начало движения меха происходят одновременно, а значит, сила воздушного давления и амплитуда движения голосовой пластины возрастают пропорционально.

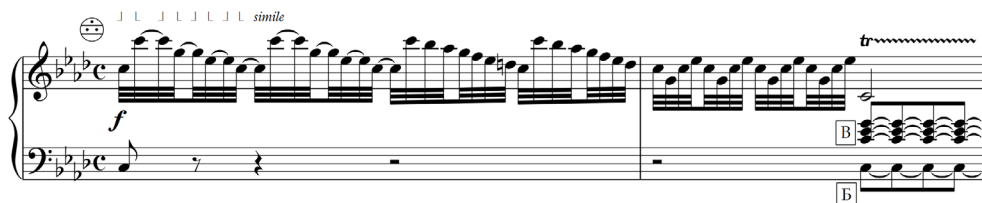
Оркестровый эффект возникает благодаря возможности исполнять мягкое деташе и маркато одновременно (примеры 4, 5).

При ровном движении меха штриховую точность обеспечивает работа пальцев,

Пример 2. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro non molto



Пример 3. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro non molto (тт. 12–13)



Пример 4. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro non molto (тт. 22–23)



Пример 5. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro non molto (тт. 18–21)



Пример 6. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro non molto (тт. 12, 15, 17)

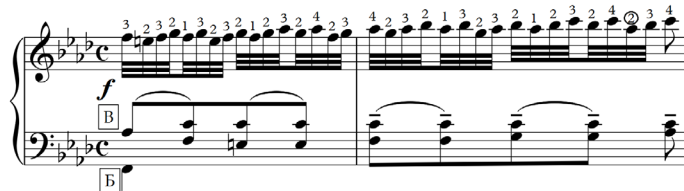


при этом важное значение имеет аппликатура. В варианте для дуэта (пример 6) Романов предлагает аппликатуру без использования 4-го и 5-го пальцев подряд для обеспечения ровности штриха.

В примере 7 демонстрируется, как во избежание мышечных зажимов Романов использует принцип неповторности пальцев в исполнении повторяющихся

нот. При замене пальца происходит расслабление мышц кисти, в данном случае – во время подмены на первый палец. Принцип игры «через палец» (не 1 – 2 – 3 – 4 – 5, а 1 – 3 – 2 – 4 – 3 – 5) обусловлен возможностью применения ротационного движения кисти, при котором задействуются более крупные группы мышц и сохраняется естественное положение

Пример 7. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, оп. 8, Allegro non molto (тт. 26–27)



Пример 8. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, оп. 8, Allegro non molto (тт. 52–55)



Пример 9. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, оп. 8, Largo



Пример 10. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, оп. 8, Allegro



кисти без изгибов в запястье. Этот принцип способствует точной атаке, плотности и ровности штриха.

При переложении оркестровой музыки важно не перегрузить фактуру, ее перенасыщение негативно отразится на выразительности мелодической линии (пример 8).

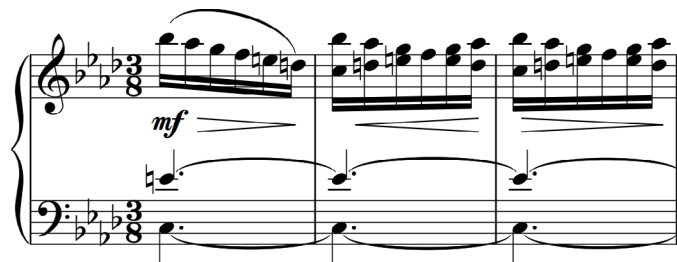
На протяжении всей второй части концерта звучит тутти оркестра, которое в баянном звучании реализовалось посредством одноголосного изложения мелодии солиста на правой клавиатуре, а аккомпанемента на левой, чем создается определенная сложность для левой руки, ввиду широкого расположения и разных штрихов во всех трех голосах сопровождения. Но эти сложности худо-

жественно оправданы: тема имеет индивидуальный тембр на регистре «фагот» и рельефно звучит над аккомпанементом (пример 9).

В третьей части Романов активнее использует регистровку. Тема в регистре «фагот» в совокупности с органом пунктом на тонике в левой выборной клавиатуре создает холодный отрешенный образ (пример 10).

В целом фактура третьей части, чаще четырехголосная, без особых сложностей адаптируется для исполнения на баяне. Партии первых и вторых скрипок переносятся в правую клавиатуру баяна, альты и виолончели – в левую. Таким образом сохраняется тембровый баланс (пример 11).

Пример 11. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro (тт. 21–23)



Пример 12. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro (тт. 42–45)



Пример 13. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro (тт. 62–63)



Пример 14. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro (тт. 73–76)



В следующем эпизоде (пример 12) регистр с матового «фагота» резко меняется на открытый «баян», контраст усиливается потактовой динамикой.

Далее (пример 13) солирующая партия исполняется в правой клавиатуре, аккомпанемент – в левой.

После звучания в достаточно высокой тесситуре (самый нижний звук – ля-бемоль первой октавы) появляется органнй пункт в басу. Регистр становится еще ярче – баян с пикколо (пример 14).

В следующем фрагменте (пример 15) звучит тутти оркестра в унисон. Для этого на баяне используется регистр «тутти»,

исполнение тридцать вторых нот октавами представляется нецелесообразным.

Тутти оркестра вторит солирующая скрипка: регистр меняется на «баян с пикколо», и вместе с аккомпанементом образует гармоническая вертикаль (пример 16), в которую добавляется квинта (пример 17).

В примере 18 усиливается значение тактовых долей: в прямом движении меха будет звучать синкопа, но на тремоло создается эффект, подчеркивающий метрическую основу фрагмента.

Таким образом, в своих транскрипциях А.Н. Романов стремится к максималь-

Пример 15. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro (тт. 89–91)



Пример 16. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro (тт. 93–97)



Пример 17. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro (тт. 98–99)



Пример 18. А. Вивальди. Концерт № 4 f-moll, op. 8, Allegro (тт. 142–144)



ному сохранению звукового образа сочинения, отражающего стиль автора. Богатый арсенал динамических и артикуляционных приемов, наработанных им за годы успешной исполнительской практики и вдумчиво воплощенных в транскрипциях, выполненных с большим профессионализмом, позволяет обогатить образность сочинений

баянными звучностями, не нарушая границ академического искусства и общепринятых эстетических доминант в восприятии музыки различных эпох. Транскрипции А.Н. Романова не только следуют охранительной идее, но и носят прогрессивный характер, демонстрируя широчайшие академические ресурсы баяна.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Большой иллюстрированный словарь иностранных слов: 17 000 слов. М.: Рус. слов. [и др.], 2002. 957, [1] с.: ил.; 25 см.

ЛИТЕРАТУРА

Варламов Д. К вопросу об академизме, академизации и академическом искусстве // Вестник Челябинского государственного университета. 2008. № 21. С. 182–188.

REFERENCES

Davydov, N. (1982), *Metodika pereložhenii instrumental'nykh proizvedenii dlya bayana* [The technique of transcriptions of instrumental works for the accordion], Muzyka, Moscow, 173 p. (in Russ.)

Давыдов Н. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. М.: Музыка, 1982. 173 с., нот.

Егоров Б. О некоторых акустических характеристиках процесса звукообразования на баяне // Баян и баянисты. Вып. 5. М., 1981.

Имханицкий М. История баянного и аккордеонного искусства: Учеб. пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с., с ил.

Коган Г. О транскрипции // Коган Г. Избранные статьи. М., 1972. Вып. 2. С. 63–68.

Ожегов С. Словарь русского языка: 70000 слов / под ред. Н.Ю. Шведовой. 23-е изд., испр. М.: Рус. яз., 1991.

Egorov, B. (1981), “About some acoustic characteristics of the sound formation process on the accordion”, *Bayan i bayanisty* [Bayan and bayanists], Issue 5, Moscow. (in Russ.)

Imkhanitskii, M. (2006), *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva* [The history of accordion and accordion art], RAM im. Gnesinykh, Moscow, 520 p. (in Russ.)

Kogan, G. (1972), “About transcription”, *Izbrannye stat'i* [Selected articles], Issue 2, Moscow, pp. 63–68. (in Russ.)

Ozhegov, S. (1991), *Slovar' russkogo yazyka: 70000 slov* [Dictionary of the Russian language: 70 000 words], 23 ed., in N.Yu. Shvedova (ed.), *Russkii yazyk*, Moscow. (in Russ.)

Varlamov, D. (2008), “On the question of academism, academization and academic art”, *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University], no. 21, pp. 182–188. (in Russ.)

Сведения об авторах

Прокопьев Николай Владимирович, преподаватель, концертмейстер ДШИ № 22 г. Новосибирска, преподаватель Новосибирского областного колледжа культуры и искусств, преподаватель Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: prokopiev.nikolay@mail.ru

Санникова Наталья Владимировна, член Союза композиторов России, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: sanaro@list.ru

Authors information

Nikolay V. Prokopiev, teacher, concertmaster of the Children's Art School no. 22 of Novosibirsk, teacher of the Novosibirsk Regional College of Culture and Arts, teacher of the M.I. Glinka State Novosibirsk Conservatory

E-mail: prokopiev.nikolay@mail.ru

Nataliya V. Sannikova, Member of the Union of Composers of Russia, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of Music Theory at the M.I. Glinka State Novosibirsk Conservatory

E-mail: sanaro@list.ru

Поступила в редакцию 28.09.2022

После доработки 20.11.2022

Принята к публикации 26.11.2022

Received 28.09.2022

Revised 20.11.2022

Accepted for publication 26.11.2022