

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.93.89.011

## Особенности транскрипции фортепианной романтической музыки на баяне

**Середин Григорий Александрович**

Старший преподаватель,  
Государственный музыкально-педагогический институт  
им. М.М. Ипполитова-Иванова,  
109147, Российская Федерация, Москва, ул. Марксистская, 36;  
e-mail: seredin\_g@mail.ru.

### Аннотация

В статье рассматриваются различные виды и приемы транскрипций для баяна фортепианной романтической музыки. Автор анализирует произведения как русских романтиков (П.И. Чайковский), так и зарубежных (Р. Шуман, Ф. Лист). Автор приходит к следующему выводу: тот факт, что в Оркестровой сюите № 3 П.И. Чайковского были использованы автором в оригинальной партитуре простейшие народные диатонические гармонии, которые даже близко не могут сравниться с уровнем и качеством современных баянов, является большим подспорьем для постоянной практики транскрипций романтических произведений баянистами.

### Для цитирования в научных исследованиях

Середин Г.А. Особенности транскрипции фортепианной романтической музыки на баяне // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 7А. С. 88-94. DOI: 10.34670/AR.2023.93.89.011

### Ключевые слова

Баян, транскрипции, Чайковский, аккордеон, фортепиано, переложение, Шуман, Лист.

## Введение

Баян относится к числу самых молодых музыкальных инструментов. Его история насчитывает (всего) чуть более одного столетия [Имханицкий, 2006]. И именно по этой причине оригинальный репертуар инструмента полностью лишен музыкальных произведений эпохи барокко, классицизма и романтизма. Этот малоприятный для баянистов фактор вынуждает их делать переложения и транскрипции сочинений, возникших в указанные периоды, так как без знакомства с шедеврами XVIII–XIX веков невозможно полноценное музыкальное образование.

Уже в первой половине XX века баянисты делали первые попытки переложения и исполнения классической музыки, но конструкция инструмента того времени (баян с готовыми аккордами в левой клавиатуре) существенно ограничивала фактурные и художественные возможности баяна, и поэтому ранние опыты переложений сложно назвать удачными. Такой инструмент был пригоден преимущественно для исполнения фольклорной музыки.

К счастью, стремительно возрастающие в XX веке композиторские и исполнительские требования к музыкальному инструментарию отразились и на эволюции баяна. Неустанная работа сподвижников инструмента – исполнителей и мастеров – вывела баян на качественно новый уровень. Появился инструмент с готово-выборной клавиатурой, темброво-регистровыми переключателями и с большим диапазоном. Все это дало баянистам значительную свободу для творчества. Теперь исполнителям стали доступны практически все переложения симфонической и фортепианной музыки разных столетий.

## Основная часть

Клавесинный и органый репертуар эпохи барокко и раннего классицизма конструкция современного баяна позволяет исполнять без серьезной адаптации, а лишь с незначительной редакцией, поскольку клавишные инструменты того времени не обладали механизмом педального демпфера, позднее введенным на рояле. Этот фактор очень роднит баян с барочными клавесином и клавикордом.

Совершенно иначе обстоит дело с музыкой эпохи романтизма. Даже когда появился инструмент новой конструкции, вопрос грамотного переложения оставался весьма проблематичным. Баянисты методом проб и ошибок добивались убедительного воплощения «чужой музыки» на своем инструменте. И здесь главными задачами стали следующие:

### 1. Ясное выделение мелодической линии.

Как известно, для того, чтобы на фортепиано показать мелодию в партии одной руки, где также звучит и аккомпанемент, достаточно применить более сильное туше ответственных за мелодию пальцев и обратный прием с аккомпанементом. На баяне при выделении в общей фактуре отдельного голоса практически ничего не произойдет, так как это особенность клавишно-духового инструмента, что, в свою очередь, очень роднит его с органом. К сожалению, были и остаются очень поспешные и совершенно неоправданные попытки баянистов исполнять фортепианные романтические произведения в точности как написано в нотах, ничего в них не меняя и не добавляя. Подобные переложения очень сильно теряют свою художественную ценность из-за неясности фактуры. И поэтому баянистам стало необходимым найти ключ к решению вопроса и переосмыслить всю фактуру. Важным моментом в сознании музыкантов стал отказ от подражания фортепиано (что по своей природе невозможно) в пользу нахождения лучших возможностей своего инструмента и раскрытия их в исполняемой музыке.

Любопытна в связи с этим мысль выдающегося баянного композитора XX века В.А. Золотарева: «Специфика баянного исполнительства и фортепианного исполнительства – это два разных берега одной реки, а баянисты (за исключением некоторых) еще не понимают этого» [Серотюк, 2010, 60].

Баян имеет две клавиатуры, в чем его принципиальное отличие от фортепиано и сходство с клавишином и органом. Звукоряд каждой клавиатуры имеет свой тембр.

Различие в тембре и достаточно маленький размер клавиш натолкнули баянистов на мысль о кардинальном пересмотре фортепианной фактуры и последующем ее изложении на баяне. Самой главной находкой стало выделение мелодии из общей фактуры в партию одной руки и собрание всего аккомпанемента в другую.

Рассмотрим этот прием на нескольких отрывках из романтической музыки.

Фрагмент пьесы «Не слишком серьезно» из фортепианного цикла «Детские сцены» Р. Шумана ор. 15 № 10 наглядно показывает приоритет мелодии (в верхнем голосе) и разложенный аккомпанемент. Но у автора одна из нот аккорда попадает в партию правой руки (рис. 1), что является совершенно естественным на фортепиано с точки зрения удобства и совершенно неестественным на баяне. Так, время от времени появляющиеся ноты в более низком регистре будут создавать преграды более ясному звучанию мелодии из-за особенностей конструкции баяна (чем ниже звук, тем он громче, потому что металлический голос крупнее). Этот музыкальный пример является элементарным, так как в партию левой руки нужно отдать лишь по одной ноте в каждом такте (рис. 2).



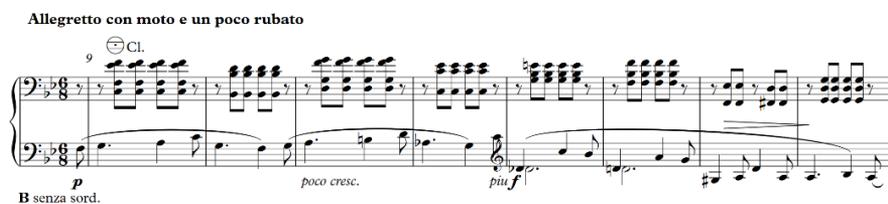
**Рисунок 1 – Р. Шуман – «Не слишком серьезно» (из цикла «Детские сцены» для фортепиано) – оригинал (фрагмент)**



**Рисунок 2 – Р. Шуман – «Не слишком серьезно» (из цикла «Детские сцены» для фортепиано) – вариант переложения для баяна (фрагмент)**

Немного другая фактура представлена в пьесе П.И. Чайковского «Подснежник» из фортепианного цикла «Времена года» ор. 37 bis № 4. Здесь мелодия буквально гуляет не только по регистрам, но и из партии одной руки в партию другой. Тембр у фортепиано более однородный, чего не скажешь о баяне. Поэтому, исполняя данную пьесу, как написано, можно навредить тембральной целостности мелодии. Автор данной статьи предлагает весь мелодический материал крайних разделов сконцентрировать в партии одной руки (лучше – левой из-за ее матового и теплого тембра, что особенно важно для выразительности этой пьесы),

а весь аккомпанемент сконцентрировать в партии правой руки. Таким образом, переложение «Подснежника» требует кардинальной переработки и полного переосмысления нотного текста во благо художественной составляющей музыки. (рис. 3).



**Рисунок 3 – П.И. Чайковский – Апрель «Подснежник» (Из цикла «Времена года для фортепиано) – вариант переложения для баяна (фрагмент)**

Тембральная разница клавиатур баяна является положительным моментом для воплощения вопросо-ответного материала в произведениях романтиков, как, к примеру, в начальных мотивах малоизвестной пьесы Ф. Листа «Мефисто-полька». Автор на протяжении первых семнадцати тактов использует только партию правой руки, указав в ней динамические чередования *piano* и *forte*. Сохранив пожелания автора, переносим все ответы на *piano* в левую руку и получаем подобие переключек разных инструментов в оркестре, что как нельзя лучше подчеркивает театральность этой пьесы (рис. 4).



**Рисунок 4 – Ф. Лист – «Мефисто-полька» для фортепиано – вариант переложения для баяна (фрагмент)**

## 2. Гармоническая педаль.

Следующий пункт, который является особенно важным для баянистов в переложениях романтической музыки, – это сохранение гармонической педали. На рояле педализация происходит самым естественным образом, что обусловлено конструкцией инструмента. На баяне звучит лишь только то, что написано. Поэтому транскриптор должен, опираясь на вкус и гармонический анализ исполняемой пьесы, продлить все необходимые звуки в гармониях и заполнить некоторые паузы, тем самым искусственно создав педализацию, как в пьесе «Не слишком серьезно» Р. Шумана (рис. 2). Этот пункт является ключевым при выборе пьесы, так как далеко не все исполнимо на баяне. Музыканту следует трезво оценить сложность и масштаб выбираемой пьесы, потому как сыграть можно практически все, что угодно, но будет ли это иметь художественную ценность? Скажем, крупные формы (сонаты и концерты) вряд ли прозвучат успешно, а произведения с более прозрачной и не насыщенной педализацией фактурой станут вполне интересны в новом тембровом облики. Как показывает практика, лучшими произведениями эпохи романтизма в баянной транскрипции являются ранние

(несложные) сочинения композиторов, всевозможные сочинения для детей и произведения, в которых наблюдается значительный приоритет оркестрового, а не фортепианного мышления.

К примеру, прекрасно прозвучат на инструменте «Детский альбом», «Времена года», «Думка» и другие произведения П.И. Чайковского, при умелом подходе к гармонизации цикл «Детские сцены» Р. Шумана, отдельные пьесы Ф. Шопена (Вальс *cis-moll* и др.), миниатюры Ф. Шуберта (Музыкальный момент *f-moll*, «Пчелка» и др.), избранные пьесы Ф. Листа («Чардаш смерти», «Кампанелла», «Мефисто-полька» и др.), Э. Грига (некоторые номера из «Лирических пьес» и др.), Ф. Мендельсона (несколько пьес из цикла «Песни без слов» и др.).

### 3. Использование технических приемов и особенностей баяна.

Выше уже было сказано, что заниматься подражанием не следует, а необходимо раскрывать и даже в чем-то обогащать звучание шедевров сугубо баянными приемами и особенностями. «Современный баян обладает множеством природных достоинств, которые характеризуют художественный облик инструмента» [Липс, 2015, 11].

Важнейшей особенностью баяна является его вокальная природа и долгая продолжительность звучания. Все романтические инструментальные произведения, где требуется широкое дыхание и пение инструмента, как нельзя лучше воплощаются на баяне. К примеру «Грезы» Р. Шумана, романс *f-moll* и «Осенняя песнь» П.И. Чайковского. В последней также можно воплотить еще один важный вокальный эффект, который нельзя выполнить на рояле, – вибрато. Одноголосный пассаж в левой руке, который завершает средний раздел пьесы, при использовании этого приема обретает на баяне особенный тембр – *quasi cello*.

Живое дыхание меха инструмента, помимо вибрато, дает ряд любопытных приемов игры, заимствованных у струнных инструментов (тремоло, *détaché*, различные виды рикошетов). Все эти ресурсы являются украшением в ряде романтических пьес. В пьесах «Мужик на гармонике играет» (из «Детского альбома» ор. 39 № 12) и «Масленица» (из «Времен года» ор. 37 bis № 2) композитором было задумано подражание гармонике, и поэтому использование различных приемов игры мехом в транскрипции данных пьес является абсолютно естественным. «Воплощая свои образы в сферу звучания определенного инструмента, композитор не всегда может представить себе это сочинение в другом звуковом выражении. Поэтому вполне вероятно, что переложение какой-нибудь пьесы для другого инструмента прозвучит даже лучше оригинала» [Липс, 2007, 27]. Целый ряд приемов игры мехом использован автором данной статьи и в транскрипции «Мефисто-польки» Ф. Листа, и в «Вечном движении» Ф. Мендельсона ор. 119. В последней из указанных пьес главной особенностью является непрерывный поток шестнадцатых на протяжении всего сочинения, что, безусловно, оправдано ее названием; эпизодические появления тремоло на повторяющихся мотивах вносят контраст, не прерывая общего движения (рис. 5).



**Рисунок 5 – Ф. Мендельсон – «Вечное движение» – вариант переложения для баяна (фрагмент)**

Благодаря богатству тембров у баяна транскрипции фортепианной музыки становятся оркестровыми. Инструмент имеет пятнадцать тембровых регистров, основанных на различных

комбинациях ломаной и открытой дек. Ломаная дека находится внутри инструмента и имеет глухой и матовый тембр, который условно можно сравнить с деревянно-духовыми инструментами, и именно по этому принципу некоторые регистры носят свои названия (кларнет, фагот). А открытая дека обладает ярким, более резким звуком (гобой, пикколо). Контраст этих тембров значительно обогащает исполнение фортепианной музыки, особенно той, которая сама того естественно требует. Это в первую очередь музыка композиторов, у которых даже в миниатюрах прослеживается звучание оркестра (пьесы М.П. Мусоргского и П.И. Чайковского).

### **Заключение**

Как известно, оригинальное воплощение музыки всегда является самым лучшим и любая копия (переложение) уступает ему. Но любую копию можно сделать цветной, привнеся в нее все лучшие качества инструмента и, конечно же, музыкальные знания и вкус исполнителя. Подтверждением тому служат слова доктора искусствоведения М.И. Имханицкого: «исполнитель – первичен, а инструмент – вторичен». Сложно сказать, как сложилась бы история баяна, будь он создан в век романтиков. Но тот факт, что в Оркестровой сюите № 3 П.И. Чайковского были использованы автором в оригинальной партитуре простейшие народные диатонические гармоника, которые даже близко не могут сравниться с уровнем и качеством современных баянов, является большим подспорьем для постоянной практики транскрипций романтических произведений баянистами.

### **Библиография**

1. Елагина А.С. Детские школы искусств в системе дополнительного образования в сельской местности // Педагогический журнал. 2019. Т. 9. № 4В. С. 564-572.
2. Елагина А.С. Детские школы искусств как элементы социокультурной среды сельской местности: региональные аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 315-322.
3. Елагина А.С. Развитие детских школ как элемента Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: институционально-культурологические аспекты // Культура и цивилизация. 2018. Том 8. № 5В. С. 306-314.
4. Елагина А.С. Состояние и развитие образовательной деятельности школ искусств в сельской местности // Современное педагогическое образование. 2017. № 2. С. 10-13.
5. Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 355 с.
6. Липс Ф.Р. Искусство игры на баяне. М.: Музыка, 2015. 136 с.
7. Липс Ф.Р. Об искусстве баянной транскрипции. М.: Музыка, 2007 136 с.
8. Серотюк П. Владислав Золотарев. Судьба и муза. Тернополь: Богдан, 2010. 352 с.
9. Proulx A. Accordion crimes. – Simon and Schuster, 2007.
10. Phafoli L. Analysis of the language techniques and thematic aspects of the Basotho accordion music : дис. – University of Free State, 2009.

### **Features of transcription of romantic piano music on accordion**

**Grigorii A. Seredin**

Senior Lecturer,  
State Musical and Pedagogical Institute named after M. M. Ippolitov-Ivanov,  
109147, 36 Marksistskaya str., Moscow, Russian Federation;  
e-mail: seredin\_g@mail.ru.

---

**Abstract**

The article discusses various types and techniques of transcriptions for accordion piano romantic music. The author analyzes how the works of Russian romantics (P.I. Tchaikovsky) and foreign ones (R. Schumann, F. Liszt). The author comes to the following conclusion: the fact that in the Orchestral Suite No. 3 of P.I. Tchaikovsky, the author used in the original score the simplest folk diatonic harmonicas, which cannot even come close to the level and quality of modern button accordions, is a great help for the constant practice of transcriptions of romantic works by accordionists.

**For citation**

Seredin G.A. (2023) Osobennosti transkriptsii fortepiannoi romanticheskoi muzyki na bayane [Features of transcription of romantic piano music on accordion]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (7A), pp. 88-94. DOI: 10.34670/AR.2023.93.89.011

**Keywords**

Accordion, transcriptions, Tchaikovsky, accordion, piano, arrangement, Schumann, Liszt.

**References**

1. Elagina A.S. (2017) Sostoyanie i razvitie obrazovatel'noi deyatelnosti shkol iskusstv v sel'skoi mestnosti [State and development of educational activities of art schools in rural areas]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie* [Modern teacher education], 2, pp. 10-13.
2. Elagina A.S. (2018) Detskie shkoly iskusstv kak elementy sotsiokul'turnoi sredy sel'skoi mestnosti: regional'nye aspekty [Children's art schools as elements of the socio-cultural environment in rural areas: regional aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 315-322.
3. Elagina A.S. (2018) Razvitie detskikh shkol kak elementa Strategii gosudarstvennoi kul'turnoi politiki na period do 2030 goda: institutsional'no-kul'turologicheskie aspekty [The development of children's schools as part of the Strategy for the state cultural policy for the period until 2030: institutional and culturological aspects]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 8 (5B), pp. 306-314.
4. Elagina A.S. (2019) Detskie shkoly iskusstv v sisteme dopolnitelnogo obrazovaniya v sel'skoi mestnosti [Children's art schools in the system of additional education in rural areas] *Pedagogicheskii zhurnal* [Pedagogical Journal], 9 (4B), pp. 564-572.
5. Imkhanitskii M.I. (2006) *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva* [History of bayan and accordion art]. Moscow: RAM im. Gnesinykh Publ.
6. Lips F.R. (2007) *Ob iskusstve bayannoi transkriptsii* [On the art of accordion transcription]. Moscow: Muzyka Publ.
7. Lips F.R. (2015) *Iskusstvo igry na bayane* [The art of playing the accordion]. Moscow: Muzyka Publ.
8. Phafoli, L. (2009). Analysis of the language techniques and thematic aspects of the Basotho accordion music (Doctoral dissertation, University of Free State).
9. Proulx, A. (2007). *Accordion crimes*. Simon and Schuster.
10. Serotyuk P. (2010) *Vladislav Zolotarev. Sud'ba i muza* [Fate and music]. Ternopol': Bogdan Publ.