

BAROKK TENDENCIÁK ÉRVÉNYESÍTÉSE AZ ORGONAMŰVEK HARMONIKA ÁTIRATAIBAN

(J. S. Bach: g-moll prelúdium és fuga (BWV 535) példáján)

Az elmúlt évtizedekben jelentősen megnövekedett az originális harmonikaművek száma, de ugyanakkor az átiratok fontos helyet foglalnak el a harmonikások repertoárjában. Az átiratok átfogó elemzése és az előadásmódszertani ajánlások a zenei elgondolást, a stílusjegyeket és a hangszíntranszformációk újragondolását, és ezáltal a darab előadásának minőségét alapozzák meg.

A harmonika átiratok száma jelentős. Az orgonaművek átiratai iránti igény a professzionális harmonikaművészet kialakulásának kezdetétől egészen mostanáig tartósan fennáll. Mivel az átirat fontos tényezője az „eredeti hangszer” és a „befogadó hangszer” hangképzési jellegének „rokonsági foka”, ezért az orgonaművek jelentős helyet foglalnak el a harmonikások koncert- és pedagógiai repertoárjában. A harmonika továbbfejlesztett konstrukciója lehetővé teszi az orgonaművek többretegű textúrájának sikeres adaptálását. A harmonika légszékrenyvezetési módjai teljesértékűen imitálják az orgona hangképzési alapelveit, és reprodukálják az orgonahangzás dinamikai fokozatait.



Kulcsszavak: *harmonika átiratok, orgonaművek, textúra, hangszínek jellegzetességei, modifikáció.*

A modern ukrán harmonikaművészet magas színvonala számos harmonikaművészt alkotásra ösztönzött. Az elmúlt évtizedekben az originális harmonikaművek arzenálja jelentősen kibővült, de az előadói repertoárban továbbra is fontos helyet foglalnak más hangszerek repertoárjához tartozó zeneművek harmonikaátiratai.

A zenetudományi munkákban a harmonika átiratok kérdését nemegyszer vetették fel. A zeneteoretikus-harmonikások tudományos kutatása főként a zongoraművek, és részben az orgona átiratok alapelveire összpontosított. Ez mindenekelőtt M. Davydov „Harmonika átiratok elméleti alapjai” [3] széleskörű tanulmánya, amely felvázolja ennek a műfajnak az alapvető elveit. Ugyanezzel a kérdéssel foglalkozik F. Lips a „Transzkripciókról és átiratokról” című közreadásában [6]. A Lembergi harmonikaiskola alapítója M. Oberyukhtin kimerítően alátámasztja saját átiratait a J. S. Bach Wohltemperiertes Klavier művei átiratait tartalmazó két kottagyűjteményéhez írt annotációban. A „J. S. Bach orgonaműveinek előadása harmonikán” [8] című tankönyvben a szerző bemutatja a nyolc kis orgona prelúdium és fuga saját átiratát, és elemzi az orgonarepertoár hatását a professzionális harmonika-előadóművészetre.

Mivel az orgonaművek harmonikaátiratainak összes aspektusa nem egyformán volt vizsgálva, a feladat ezen műfaj alapelveinek átfogó lefedése. Az átiratok többoldalú elemzése és az előadásmódszertani ajánlások a zenei elgondolás, a stílusjegyek mélyebb megértésének és a

hangszíntranszformációk újragondolásának, ezáltal a zenemű előadási minőségének alapjává válnak.

Az orgonaművek harmonikára való átírásakor nemcsak megőrizni, de helyenként bővíteni is szükséges a hangszíneket, ezt a hangszer konstrukciójából eredő képességeknek köszönhetően érhetünk el. A „befogadó hangszer” kifejező potenciálja feltárja az összkép „rejtett” árnyalatait, saját hangszín-palettájának prizmáján keresztül értelmezve azt. Ennek a véleménynek a megerősítését A. Vepřek következő szavaiban találjuk: „Új hangszín-feltételekbe való áthelyezés eredményeként a zenei jelenség »megújítja« jellegét és jelentését; ... A hangszínváltás nemritkán különleges impulzussá válik, és gyakran együtt jár a zenei szövet texturális és variációs fejlődésével” [1, 21.old.].

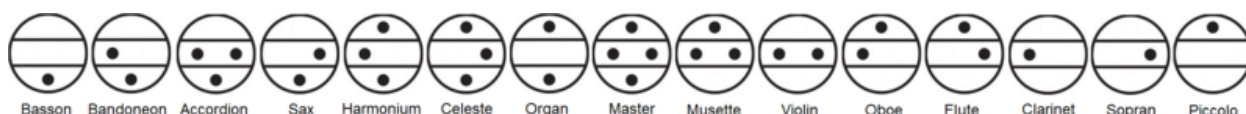
A harmonikaátiratok között sokféle, különféle hangszerekre írt kompozíció szerepel. A professzionális harmonikaművészet kialakulásának kezdetétől egészen mostanáig az orgonaművek átíratok iránti igény tartósan fennáll. Mivel az átírat fontos tényezője az „eredeti hangszer” és a „befogadó hangszer” hangképzési jellegének „rokonsági foka”, ezért az orgonaművek jelentős helyet foglalnak el a harmonikások koncert- és pedagógiai repertoárjában. Figyelembe véve, hogy a harmonika és az orgona hangképzési elvei nagy mértékben hasonlóak, ennek elsődleges oka a légnyomás, az átíratok készítésénél számos közös előadási technikák alkalmazására kerül sor. A harmonikában a légoszlop hatására a fémnyelvek rezegnek, az orgonában pedig a levegő a fémcsövekbe irányul. Ezért az „orgonaerejű” hangtartalom visszaadása leginkább a többregiszteres konverteres harmonika számára a legelérhetőbb.



A lipcsei Tamás-templom orgonája

Emeljük ki a harmonika és az orgona főbb közös jellemzőit: a) a harmonika és az orgona a billentyűs-fúvós hangszercsoportokhoz tartoznak (ezek *játéktechnikai szempontból billentyűs, hangképzési és szerkezeti szempontból viszont fúvós hangszerek*), b) temperált hangolásúak, c) mindkét hangszer elég hosszú hangértékeket képes megszólaltatni. A harmonika és az orgona közös vonásai mellett jelentős különbségek is léteznek: a) az orgonán az általános hangáramlásból való szólamkiemelés nem jelent nehézséget, ehhez több billentyűsort (manuált) és különböző hangfekvésű regisztereket alkalmaznak. Ugyanez a feladat megoldása harmonikán

nehezebb, mivel itt a szólamvezetésnél az artikulációs paletta játszik döntő szerepet, egy bizonyos szólam dinamikai kiemelése lehetetlen, b) az orgonára jellemzőbb a dinamikai stabilitás egy regiszteren belül, a hangerő fokozatos növelése és csökkentése pedig bonyolultabb feladat. A harmonika hangzását a dinamikai rugalmasság és a legapróbb árnyalatokat visszaadó finomdinamikai lehetőségek jellemzik, amelyeket a különféle légszekrényvezetési módok tesznek lehetővé, c) a harmonika és az orgona regiszterei nem egyenértékűek. A harmonika hangerő tekintetében viszonylag szerény tulajdonságokkal rendelkeznek, ugyanakkor az orgona erőteljesebb hangzású és sokféle regisztere van. Az orgonaművek harmonika átíratainak készítésekor konkretizálni kell a regisztereket. Az orgonaregiszterek jellegzetessége a hangtartománybeli hangszínárnyalatok sokasága, ahol a hangzás megfelelő átlátszóságot vagy telítettséget kap. A harmonika regiszterei változatos hangszíneket biztosítanak a teljes hangtartományban.



Harmonika regiszter szimbólumok

Az orgonaművészet a csúcspontját olyan régi mesterek műveiben érte el, mint J. Pachelbel, D. Buxtehude, J. S. Bach. Orgonaműveik klasszikus példák, amelyekben az akkori magasművészeti stílus összponstosul. J. S. Bach munkásságát a zeneszerzők korábbi generációinak nagyvolumenű munkájának összegzéseként tekinthetjük. J. S. Bach öröksége zenei műfajok és formák tekintetében változatos: kamarazenei polifonikus miniatúrák és nagy terjedelmű ciklikus művek fejlett kidolgozással és mély drámai fordulatokkal, gazdag tartalommal, szigorú és tökéletes formákkal, ami különféle transzkripciók és átíratok megjelenését idézte elő. Originális zeneműveken kívül a művész más zeneszerzők műveiből átíratokat és transzkripciókat is készített, amiről A. Schweitzer a monográfiájában így írt: «Bach, mivel nagyon szenvedélyesen viszonyult az átíratokhoz, helyeselte volna azokat a zongoristákat, akik az ő orgonaművészetét terjesztik» [10, 176. old.]. Érdekes véleményt fogalmazott meg ebben a témában az egyik ismert harmonikaművész, F. Lips: „Valószínűleg J. S. Bach nem ellenezné, hogy harmonikások népszerűsítsék a zenéjét. Ha a harmonika a francia csembalók korában létezett volna – ki tudja, talán sok művet eredetileg nem orgonára, hegedűre vagy csembalóra, hanem harmonikára írtak volna” [6, 3. old.].



Új, tökéletesített konstrukciójú hangszerek megjelenésével (XXI. század eleje) további technikai lehetőségek segítik az orgonaművek átíratainak elkészítését és harmonikán való előadásukat. Például a bal oldali billentyűzeten rendelkezésre álló regiszterek lehetővé teszik a szükséges hangtartalom kiválasztását, valamint a duplikációt. A legkorszerűbb PIGINI,



BUGARI márkájú harmonikák „beragadó basszus” funkcióval



rendelkeznek, amely számos fiziológiai nehézség leküzdését, megoldását segíti. Ez utóbbiak közé tartozik az orgonamű-textúra széles rétegeinek harmonikán való előadása, különösen a bal kézben jelentkező többszólamúság esetén. Mivel ez a fejlesztés a lenyomott billentyű rögzítését és a szükséges hangérték kitartását biztosítja, lehetővé válik az orgonapont és a párhuzamosan fejlődő szólamok egyidejű előadása, tartománytól függetlenül.

Az orgonaművek harmonikaátiratainak és az új technológiai fejlesztések alkalmazásának mélyebb megértése érdekében a J. S. Bach *g-moll* prelúdium és fuga (BWV 535) átiratához fordulunk. A polifónia sajátos hangzása a harmonika jellegzetes tulajdonságainak köszönhető: többszólamúság, természetes dallamosság, hosszú hangok kitartásának lehetősége különböző dinamikai árnyalatok mellett. Mindez lehetővé teszi a polifonikus zenére jellemző plasztikus és világos szólamvezetés megtartását. Ennek kedvez a bal és a jobb oldalon lévő billentyűzetek kis mérete (menzúrája), amely széles szólamtartomány átfogását teszi lehetővé. A filozófiai mélység és a zenei forma tudatosítása, a többszólamú textúra elsajátítása magas színvonalú kultúrát, technikai tökéletességet és érett zenei gondolkodást követel az előadótól.

J. S. Bach orgonaprelúdiumait és fúgáit négy csoportra lehet osztani: korai művek, érettebb művek, weimari korszak kompozíciói és az utolsó művei. A *g-moll* prelúdium és fuga (BWV 535) a művész korai éveire köthető, amelyeket A. Schweizer a következőképpen jellemez – „... ezekben a művekben a korai orgonaművészet 'viharának és nyomásának' időszaka újra életre kel. A prelúdiumok drámaian élénkek, néha szétszórt a struktúra ... a fúgák még gyakran zavarosak, de a részek arányaiban már érezni lehet a jövőbeni művek nagyságát” [10, 89.old.].



Albert Schweitzer (timetoast.com)

[BWV 535 - Prelude & Fugue in G Minor \(Scrolling\) – YouTube \(7:54\)](#)

1. Prelúdium - [0:17](#) 2. Fuga - [3:06](#)

Az orgona előadásban megjelenik a mű kottája is

<https://youtu.be/-fn972PrThw> (7:49)

Harmonikán megszólaltatva

A **prelúdium** két részből áll, a régi kéttagú forma elvét követi (csak tonális értelemben): T-D és D-T mozgás. Az első és második rész eltér egymástól, különböző tematikus anyagon épülnek. Mindkettőben a fejlesztés fő elve a kis terjedelmű motívumok (növekvő és csökkenő harmonikus szekvenciák) egymás utáni ismétlése. A prelúdium első részének végén a fuga témájának intonációja jelenik meg, amely a prelúdium és a fuga között egyfajta boltív szerepét

játssza, és a ciklus egységét szolgálja. Ezen túlmenően a fuga témájában és az ellenpontban megtalálhatók a prelúdium variált motívumai (trichord - 3. ütem, vagy tetrachord - 12. ütem).

48

PRAELUDIUM et FUGA.

MANUAL.
5.
PEDAL.

The image shows a musical score for a piece titled 'PRAELUDIUM et FUGA'. It is divided into two main parts: 'MANUAL.' and 'PEDAL.'. The 'MANUAL.' part is further divided into five systems, each starting with a '5.' indicating a measure number. The 'PEDAL.' part is shown below the manual part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is published by Edition Peters, as indicated by the logo at the bottom left.

Vizsgáljuk meg a hangszerek kifejező lehetőségeinek arányát. Mivel az orgonán egy billentyűsoron (manuálon) és a harmonikán egy dinamikai lépcsőn a hangzás telítettsége eltérő, az orgonaművek harmonikán való világos hangzása érdekében át kell tervezni a dinamikát. Az eredeti verzióban a prelúdium első része dinamikailag *sima* és nyugodt, a prelúdium második részének dinamikája változatosabb. Különös figyelmet kell fordítani a figurációs harmonikus szekvenciákra, amelyek tizenkétszer ismétlődnek, és egy manuálon kell őket előadni. Hosszas dinamikai „egyenletesség” megtartása esetén a zenei anyag hangzása meglehetősen monotonnak és kifejezéstelennek tűnhet, ezért az átiratban dinamikailag ki kell jelölni a szekvencia fő részét, és a feszültebb akkord kevésbé feszültbe való oldásának elve szerint játszani. A szekvencia minden egyes ismétlésénél *f* - *mf* – a hangerő fokozatos csökkentése (az ereszkedő szekvencia tizenkétszer ismétlődik). A hangerő fokozása, amely a prelúdium formájának lezárásához vezet, az alaphangnem dominánsára esik (41-43. ütemek). Ez a prelúdiumot monumentális hangvételéhez vezeti a rész végén.

A **fuga**-expozicióban a téma valamennyi szólamban, összesen négyszer jelenik meg, a tematikus anyag természetéből (pompás, ünnepélyes) következőként egy dinamikai hangerőn (*f*) kell előadni, a textúra új hangok hozzáadása általi fokozatos bővítése mellett. Így az átiratban a fuga-expoziáció egy dramaturgiai és dinamikai vonalban marad. A kontra-expozicióban a téma következő három exponálása (D - T - D) kisebb dinamikai intenzitást igényel – *p* – és harmonikán való előadás esetében az első dinamikus kontrasztot adja. A kontra-expozicióban (nem teljes) a zeneszerző három- és kétszólamú textúrát használ, ami fokozza a dinamikus kontrasztot. Így az átirat készítésénél az expoziciónak és kontra-expoziciónak a dramaturgiája ösztönöz a hangerő összevetésére: expozició (*f*) – kontra-expozició (*p*).

51

FUGA. (Allegro)

8658

A kidolgozásban a téma megjelenése a basszus szólamban új dinamikus kontraszthoz vezet. A téma dúr hangneme, basszusban való megjelenése, a teljes négyszólamú szerkezet a hangerő fokozásának kedveznek, amely hangsúlyozza a téma terjedelmét és ünnepélyességét. Mivel az átiratban az eredeti hangszer hangképét vissza kell adni, az orgonahangzásra jellemző „terasz-dinamikát” tudunk alkalmazni a fúga monumentalitás karakterének megerősítéséhez. A téma utolsó két exponálása a forma repríz részét képezi, előadási módja ugyanazon a dinamikus elven alapszik. Így a téma három utolsó, záró exponálásában a dinamikus terv a következő: $\tau B\text{-dúr} - f$, $\tau d\text{-moll} - p$, $\tau g\text{-moll} - f$, amit azért tartunk megfelelőnek, mert a fúga felépítése megköveteli azt, hogy a téma záró megjelenésének (a basszusban) hangzása masszív legyen, mivel az ünnepélyesség a fúga csúcspontjára esik.

Általánosságban elmondható, hogy a fúga konstrukciója kétrészes, az exponálandó témák mennyiségeiben nincs arányosság. A téma expozícióban és kontra-expozícióban való hétszeres bemutatását a fúga második részében lévő három exponálás ellensúlyozza (kidolgozásban egy, a visszatérésben (repríz) kettő). Így a fúga a régi kéttagú formát tükrözi, hagyományos tonális tervvel: 1. rész $-g\text{-moll-tól } B\text{-dúr-ig}$ (megjegyezzük, hogy a téma negyedik megjelenése, azaz az expozíció végén is előfordul a $B - \text{dúr}$); 2. rész: $B\text{-dúr-tól } g\text{-moll-ig}$. A tematikus anyag elemzése az expozícióban háromszor megjelenő megtartott ellenpont fontosságát mutatja. Ebben az ellenpontban is előfordulnak a legjellegzetesebb dallamfordulatok, intervallumok, amelyekből a fúga témája épül (trichord, kisszext lépések felfelé, szűkített kvint és tiszta kvint lefelé, tiszta kvart felfelé), csak más dallamsorrendben. A megtartott ellenpont dallammozgásának kezdete egybeesik a téma kezdetének inverziós bemutatásával (eltérő ritmikai szerveződéssel). Az ellenpontban a felfelé irányuló kisszext lépés megelőzi az ilyen lépést a témában. A felépítés és a

tematikus konstrukciók mozgása diktálja az átirat dinamikai tervét ebben a két részben: az első részben a *f* - *p* kontraszt tükrözi az expozíció és a nem teljes kontra-expozíció ellentétbe helyezését; a második részben a téma nyolc bemutatásánál a kontrasztos dinamikai terv a B-dúr és az utolsó g-moll hangnemekben bemutatott téma kiemelését szolgálja. A prelúdium és fuga intonációs kapcsolatain kívül a struktúrájukban is észrevehető a hasonlóság. A prelúdium két része között a következő az arány: 14 ütem – 28 ütem. Ugyanez az arány figyelhető meg a fuga felépítésében is, de a prelúdiumhoz viszonyítva tükörszimmetrikus.

Az orgonaművek átirataiban a harmonika regiszterekkel kapcsolatos kérdések különös jelentőséggel bírnak, a zeneszerzői elképzelés átadásához a regiszterek alkalmazását alaposan át kell gondolni. A regiszterek meghatározása és kiválasztása szorosan összefügg a dinamikus tervvel, a fő kulmináció helyével, a textúra telítettségével és a zenei szöveg lehetséges transzponálásával is. Az említett tényezők alapján az első rész hangszínbeli adaptációjánál a „tutti” () regisztert kell alkalmazni, amelyet gazdag többszólamú hangzás jellemez, és teljes mértékben megfelel a *f* dinamikus tervnek. A hangképzés sajátosságaiból és a hangszerkonstrukció tulajdonságaiból kiindulva, a légszekrényvezetés közbeni levegőjuttatás erősségének változtatásával regiszter átkapcsolása nélkül is kontrasztok hozhatók létre. A hangfeszültség csúcspontja a 10. ütemre esik, ahol az alsó szólamban a fuga tematikus magja jelenik meg. A recitáló-deklamáló dallamtípusú egyszólamú futam dinamikus hangsúlyozásához a fuga második része ugyanazon a regiszteren kezdődik. A regiszter csak az előző anyaghoz képest kontrasztot hozó szekvenciasorozat első részéhez érkezésének pillanatában változik. Ebben a szekvenciasorozatban a dinamikai képet a légszekrényvezetési módok és az „orgona” () regiszter kombinációja alkotja. Ez utóbbi hangzása meglehetősen gazdag, de átlátszóbb, mint a „tutti”. A prelúdium befejező részében célszerű ismét a „tutti” regiszterre kapcsolni, mivel a dinamikus feszültség ismét növekszik.

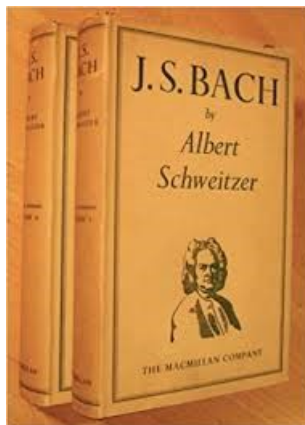
A fúgát dinamikus és hangszínbeli fokozatok sokasága jellemzi, ahol az *f* - *p* ellentét szélesebb hangszínregiszter-paletta alkalmazását követel, innen a gazdagabb, változatosabb regiszterszínek. Az expozícióban a „fagott+klarinét”

() regisztert alkalmazzuk, a hangerő fokozását pedig a szólamok egymás utáni belépése eredményezi. Ebben a részben ez a hangerő és regiszterszín elegendő az orgona *mp* és a dinamikus terv visszaadásához. Az expozíció a következő, kulminációkat tartalmazó részekhez képest kisebb terjedelmű (*B-dúr* - kidolgozás, utolsó exponálás *g-moll* - repríz). A hiányos (nem teljes) kontra-expozíció (a téma három kiegészítő megjelenítése) dinamikája eredetileg *p*. A legátláthatóbb hangzás érdekében a „klarinét+piccolo” () regisztert használjuk. A fuga második részének elején, a B-dúr téma belépésekor a tonális és hangsori kontrasztot a regiszterkontraszt („tutti”) erősíti meg. A következő téma-bemutatásnál az „orgona” regisztert használjuk, a dúr-moll fény-árnyék kontraszt eléréséhez. Utoljára a téma ugyanabban a regiszterben jelenik meg, mint a párhuzamos dúr-ban. Teljes bemutatása, ellenpontokkal együtt létrehozza a fő kulminációt, ennek a hangzása az átiratban a hangszíndinamikai expresszivitástól, valamint a légszekrényvezetés egyenlőségétől, simaságától.

Így a fuga expozíciójának és kontra-expozíciójának kontrasztos dinamikus tervét az átiratban a „fagott+klarinét”, „orgona”, „klarinét+piccolo” regiszterek alkalmazásával valósítjuk meg. A fuga második részében a három téma-bemutatásnál a következő regisztereket használjuk: *B-dúr* – „tutti”, *d-moll* – «orgona», *g-moll* – «tutti».

Megvizsgáljuk a prelúdium és fuga tematikus anyagának karakteréből eredő tempó- és agogikai különbségeit. Improvizatív és fantázia jellegénél fogva a prelúdiumot szabadabban adják elő, recitatív és drámai tartalmának kihangsúlyozásával. A fuga a tempóját feszes, az expressziót pedig egyenletes ritmus és a szigorú szerkezeti felépítés jellemzi, míg a kiadványban jelölt tempókat a régi zenében használt elveket követik. A barokk zene palettáját a visszafogottság és a kimértség jellemzi. Mivel a harmonikán a hangzás időtartamát a konstrukció korlátozza (légszekrény mérete – „bordák” mennyisége), az orgonaművek átírata enyhe tempófokozással jár. A lassú és „fenséges” lassú orgonatempók az átíratban a minimális mértékben változnak (az eredethez képest kissé gyorsabb tempó), ami az expresszív előadás szükséges feltételévé válik.

Az orgonaművek harmonika átíratainak készítésekor felmerül a zenei frázisok és az artikuláció kérdése. A Schweitzer szerint „a kötött, monoton előadásmód” [10, 177. old.] J. S. Bach stílusának a legjobban felel meg. Az orgonaművek harmonikán való előadásakor a finom frázisalkotásra kell törekedni. A homogén artikuláció és a frázisalkotás logikája adja a világos hangzást, áthatva az orgonahangzás bizonyos "merevségén". Mivel az orgona és a harmonika hangképzésében a közös jellemzőkön kívül számos eltérés is létezik, az átírat készítésekor fontos megtalálni az orgonahangzás visszaadása és a „természetes” harmonikahangzás közötti egyensúlyt. A kiterjedt frázisok és az artikulációs paletta változatlan „átültetése” lehetetlen, mivel az ilyen kiterjedt szerkezetek előadását a hangszer konstrukciója korlátozza. A zenemű karakterének teljesértékű visszaadásához a zenei anyagot kisebb fragmentumokra kell felosztani. Fontos tényezőként lép fel a metrum és ritmus hangsúlyozása – zenei anyag általános lüktetése („súlyos” és „súlytalan” hangok összevetése), amit a megfelelő játékmódokkal (*marcato*, *portato*, *tenuto*, *leggiero*, *non legato*) érünk el.



Jelen ciklusban a futamok kezek közötti megosztásában a frázisalkotás egyes jellemzői figyelhetőek meg. A. Schweitzer megjegyzi azt, hogy sok orgonista a technikai ügyesség megnyilvánulásának tartja, amikor ezeket a futamokat egy kézzel, néha pedig oktávokban két kézzel adják elő. A hangszer konstrukciós jellegzetességeiből kiindulva, az átíratban a kiterjedt futamokat megosztjuk a két manuál között, ami jelentős mértékben növeli a fragmentumok (motívumok, frázisok, mondatok) expresszivitását. A zeneszerző kottázási elvét (csoportosítás) követve megjegyezzük, hogy a négy összekötött hangot úgy értelmezzük, hogy az első hangot elválasztjuk – észrevétlen mozdulattal elválasztjuk a többitől, és (kötésjellel) az előző motívumhoz kötjük. A hegedűsök és a gordonkaművészek a Bach szonátaiban az ilyen hangokat vibratóval hangsúlyozzák ki, így elevenítve fel a kötésjellel összekötött hangokat. Harmonikán a

világos hangzást a légszekrény-artikulációval és a megfelelő *tenuto* játékmód alkalmazásával érjük el. Ez az elv segíti a futamszerű, külön motívumokból és szubmotívumokból álló hangkomplexumok világos frázisalkotását. Az egyenletes lüktetés és a karakter megalkotásához ezt a hangcsoportosítási és frázisalkotási elvet az egész darab során meg kell tartani, különösen a téma megjelenítésénél. A dallam folyékonyságát megszakító hangok az általános hangáramlásból bizonyos mértékben „kiesnek”, és viszonylag függetlenné válnak. Jelen esetben az átiratban kiemelt jelentősége van az átgondolt légszekrényvezetési módoknak. Az orgonaművek harmonika átirataiban a megfelelő játékmódokkal kombinált légszekrény-artikuláció meghatározó helyet foglal el.

Az eredeti verzióban lévő „felelgetéseket” különféle játékmódokkal adjuk vissza. Az azonos típusú melodikus fordulatoknál *non legato*-t használunk. A témában lévő lefelé irányuló tritónus lépés (a repetíciók első csoportját követően) megegyezik az ellenpontban lévő hasonló fordulattal, de tizenhatodokkal való kitöltéssel és ritmikai bővítéssel. A repetíciók második csoportját egy kvartlépés előzi meg (tetrachord, mozgás, kvartugrás), az ellenpontban egy másik ritmusban fordul elő, felfelé irányuló aktív kvartlépések jellemzik, az ütemegység második nyolcadhangján lévő szinkópa stb. Az ellenpont és a téma közös kifejező eszközei érzelmi természetük rokonságára utalnak, ezért az átiratban *tenuto*-t használunk. Minden bichord-tetrachord szerkezet aktív, értelmi hangsúlyt adó légszekrény-mozdulatot követel. Annak ellenére, hogy az ellenpontnak saját, világos vízszintes vonala van, ez a vonal az átiratban az előadói agógikának van alárendelve, mivel harmonikán egy bizonyos szólamot a textúrából dinamikailag nem lehet kiemelni.

Az orgonaművek átirataiban fontos paraméter a terjedelmes orgona-textúra újrafelosztása a billentyűzetek között. A hangszer jobb és bal oldali billentyűzetei a konstrukciónak köszönhetően hangszínből jelentősen nem különböznek. A harmonika sajátossága lehetővé teszi számunkra egy világosan vezetett vízszintes vonal (különösen a téma) megerősítését a bal kéz bevonásával. Bizonyos esetekben a téma egyik kézből a másikba való átadásakor a különböző billentyűzeteken lévő uniszónó hangok „összekötési” módszerét kell használni. Például, a fűga hatodik téma-exponálása az ellenponttal egybekötve egy gazdag, tizenhatodokkal kifejtett telített textúrát hoz létre. Ennek a komplementáris szerkezetnek jobb kézzel való előadása harmonikán (a téma és az ellenpont azonos hangszíne a hangszer konstrukciója miatt) ellehetetleníti az átláthatóságot, és nem teszi lehetővé a téma kifejezőbbé tételét. Ezért az expresszivitás növelése érdekében a témát duplikálni kell a konverter billentyűzeten. Hasonló helyet találunk a fűga végén, ahol a gazdag textúra elnyomja a felső szólamot: a konverteren duplikálással megerősítjük a zárati kadenciát.

Az orgonaművek átirataiban fontos kérdésként merülnek fel a **díszítések**, amelyek a javasolt prelúdiumban és fűgában meglehetősen korlátozottak. A prelúdiumban mindössze egy mordent fordul elő (a tónika előtti bevezető hangon, 3. ütem a végétől számolva). A fűgában – hasonló mordentek, amelyek közül néhány zárójelben van, ami mutatja azt, hogy a szerkesztő hova tervezte őket. Zárójelek nélküli mordentek a forma megfelelő részeinek zárati kadenciáikban fordulnak elő. Az orgonaművek átirataiban és az előadáskor a díszítések néha elmaradnak, ami az előadók fizikumával magyarázható, valamint azzal, hogy az urtext-ből hiányoznak. A szerkesztő által kiírt mordentek technikailag is kényelmetlenek, például a fűga 21. ütemében a középső szólamban lévő trilla zárójelben van, az átiratban nem játsszuk. A zárójel nélküli, kadenciák dallamfordulatait hangsúlyozó mordenteket ajánlott változás nélkül előadni.

Egy polifonikus orgonamű-átirat minőségi előadása lehetetlen előzetesen átgondolt, kényelmes **ujjrend** nélkül. A fő technikai (textúrális) terhelést a jobb kéz kapja, itt két vagy akár

három vízszintes melodikus vonal vezetését kell biztosítani. Világos és kifejező hangzásuk érdekében meg kell határozni egy ujjrendet. Először elemezni szükséges a zenei textúra billentyűzetek közötti megosztását, innen – valamennyi vízszintes vonalat, a játékmódokat az összes szólamban. Ennek megfelelően – kiírni az ujjrendet, amelynek célszerűsége a hangáramlás simaságából és természetességéből következik. A fenti javaslatok alapján nézzük meg az ujjrend szempontjából a legbonyolultabb helyeket. Mivel az orgonaműveket többretegű textúra és széles hangtartomány jellemzi, az átiratban az ujjrend szabadon meghatározható.

A technikai nehézségek leküzdéséhez, szólamok vonalainak megtartásához nem hagyományos módszereket alkalmaznak – több hang lefogása egy ujjal – „csúszás”, ujjcsere kitartott hangon és a sorok közötti átmenetkor a játékmódok megtartásához, egyik ujjperecről a másikra való „gördülés”. Ezeknek a technikáknak a használata lehetővé teszi a többi ujj felszabadítását és a polifonikus textúra teljesértékű előadását, számos játékmód alkalmazása mellett. Így a megfelelően kiírt ujjrend lehetővé teszi a szükséges artikuláció és expresszivitás elérését valamennyi melodikus vonalban. Az említett ujjrendi javaslatok nem minden átirat (előadó) esetében változatlanok, mivel sajátosságuk elsősorban az eredeti zenei anyagtól, a hangszer kialakításától és az előadó egyéni fiziológiai tulajdonságaitól függ.

A fenti ajánlások komplex alkalmazása befolyásolja az orgonaművek átiratainak minőségét: zeneszerzői elgondolás megőrzését, a mű karakterét és stílusának azonosítását. Az átiratot a következők alapján lehet értékelni: textúra sikeres megosztása a billentyűzetek között, szólamvonalak visszaadása, előadási fiziológiai kényelem stb. Sok tényező megtestesülése az előadó ügyességétől és professzionalizmusától függ.

J. S. Bach g moll orgonaprelúdium és fuga átirata és elemzése megmutatta ennek a műfajnak a legfontosabb ajánlott paramétereit. A zenei kép, zeneszerzői elképzelés és stílusazonosítás teljesértékű reprodukálásához meg kell határozni a mű formáját és drámai fejlődését, közös és megkülönböztető jegyeit – orgonán és harmonikán való előadás sajátosságait. A g-moll prelúdium és fúgát vizsgálva elismerjük, hogy a zeneművek átirata elsősorban egy olyan kreatív folyamat, amelynek az alapja a maximális közelség az eredeti verzióhoz az új hangszíni feltételekben.

A polifonikus művek átirataiban figyelni kell a harmonikához való adaptáció sajátosságaira olyan zenében, amelyre jellemző az egyes szólamok linearitása és komplementaritása. A tisztán technikai feladatok mellett az átirat szerzője megmutatja a hozzáállását a művészi tartalomhoz, pontosítva a tempót, regisztereket és a dinamikus tervet, ahol az utóbbiak szorosan kapcsolódnak a formához és a drámai fejlődéshez.

A tanulmány **eredményei** bemutatják az orgonaművek harmonika átiratainak jellemzőit:

a) a szemantikai és hangszíni egység megőrzése érdekében a befejezett szerkezetekben, fúgák témáiban stb. be kell tartani az egyik billentyűzeten való megtartás elvét. A polifóniában a szólamok megosztásánál a fő terhet a játék közben szabadabban mozgó jobb kéznek kell vinnie, a bal kéz inkább a légszekrényvezetés minőségéért és az attól függő előadói módokért felel. A téma konverter rendszeren való bemutatásánál nem célszerű a bal kéz több szólammal való megterhelése, lehetőleg egy szólamot hagyjunk a bal kézben, ami nagyobb szabadságot és dinamikai „rugalmasságot” ad az előadásnál,

b) az átiratoknál fontos szerepet tölt be a játékmódi paletta. Mivel harmonikán egy szólam dinamikával való kiemelése a textúrából technikailag nem lehetséges, a témát eltérő játékmóddal tudjuk csak kiemelni, kifejezettebbé tenni,

c) minőségi átirat elengedhetetlen eleme a regiszter terv. A harmonika regisztereinek sokasága lehetővé teszi a hang telítettségének korrigálását, és az egyes konstrukciókhoz

szükséges "szín" kiválasztását. Az eredeti hangszer hangzásából és az elemzett zenemű karakteréből kiindulva, az átiratban a legmegfelelőbb harmonikaregiszttereket használjuk: „tutti”

, „orgona” , „klarinét+ piccolo” , „klarinét+fagott” ,

d) orgonaművek harmonikára való adaptálásánál fontos kérdés az ujjrend. Mind az átirat elkészítésénél, mind az ujjrend kiválasztásánál a „kreatív” megközelítés a jellemző. Mivel a g-moll prelúdium és fuga kiterjedt többszólamú, széles hangtartományú zenei textúrával rendelkezik, az átiratban „nem hagyományos” ujjrendmódokat használunk: „csúszás” egy ujjal, hüvelykujj ujjpercek közötti „átgördítése”, kitartott hangokon való ujjcsere,

e) a harmonika átirat különféle légszekrényvezetési módok alkalmazását igényli. Az orgonahangzás megidézéséhez egyenletes, sima légszekrényvezetést használunk, hangerő csökkentés nélkül. Légszekrény-irányváltások segítségével kihangsúlyozzuk a zenei konstrukciók kezdetét és a szólamok belépését.

A rokoni hangalkotási elvnek köszönhetően az orgonaművek átiratai legteljesebben egy multiregiszteres konverteres harmonikán testesülnek meg.

Irodalom:

1. Busoni F. A feldolgozás értéke. Zongora átiratok iskolája. Moszkva: Állami Kiadó, 1961. 5.-6. old.
2. Godowsky L. Átírásokról, feldolgozásokról és parafrázisokról. Zongora átiratok iskolája. Moszkva: Állami Kiadó, 1961, 6.-7. old.
3. Davydov M. Hangszeres zeneművek harmonika átiratainak elméleti alapjai. Kijev: Muzicsna Ukraina, 1977.
4. Davydov M. Népihangszeres zeneművészet kijevi komolyzenei iskolája. Tudományos folyóirat. Kijev: P. Csajkovszkij Ukrán Állami Nemzeti Zeneakadémia, 1998, 21.szám, 81.-82. old.
5. Kogan G. Transzkripciókról. Zongora transzkripciók iskolája. Moszkva: Állami Kiadó, 1961, 2.-4. old.
6. Lipsz F. Átiratokról és transzkripciókról. Harmonika és harmonikások. Összeállította: Y. Akimov. Moszkva: Szovjet Zeneszerző, 1977. 3.sz. 86.-108. old.
7. Mihajlov M. Zenei stílus a tartalom és a forma kapcsolatának aspektusából. Kritika és zenetudomány. Leningrád: Muzika Kiadó, 1975.
8. Oberyuhtin M. JS Bach orgonaműveinek előadása harmonikán. Kijev: Muzicsna Ukraina, 1973.
9. Rozman L. Régi mesterek orgonakompozícióinak zongoraátiratairól". „A zongorajáték kérdései” c. könyvből, 3.sz. M., 1973, 163. old.
10. Schweitzer A. „J. S. Bach”, M., 1965, 232. old.

Fordította: Krickij Szergej harmonikatanár

* **Oleksiv Halyna Vasylivna** a Lembergi Mikola Liszenko Nemzeti Zeneakadémia (Ukrajna, Lemberg) népi hangszerek tanszékének tanára (M.V.Liszenko LNMA)
e-mail: halynaoleksiv@ukr.net

Олексів Галина Василівна,
Україна, Львів, Львівська національна музична академія імені М. Лисенка
ст. викладач кафедри народних інструментів
ЛНМА імені М. В. Лисенка
e-mail: halynaoleksiv@ukr.net

Відтворення барокових тенденцій у перекладенні органного твору для баяна на прикладі «Прелюдії та фуги g-moll (BWV 535) Й. С. Баха»

За останні десятиліття значно розширився арсенал оригінальних творів для баяна, однак вагоме місце серед виконавського репертуару займає жанр перекладення творів з репертуару інших інструментів. Комплексний аналіз перекладень та виконавсько-методичні рекомендації стають підґрунтям для глибокого розуміння ідейно-образного задуму, стилевих особливостей та переосмислення тембрових трансформацій, відтак якості виконання самого твору.

Перекладення для баяна налічують широкий перелік творів. З періоду становлення професійного баянного мистецтва і дотепер, великим попитом користуються перекладення органних творів. Оскільки вагомим фактором при перекладенні є міра спорідненості природи звукоутворення «інструмента-оригіналу» та «інструмента-реципієнта», органні твори займають суттєве місце у концертному та навчальному репертуарі баяністів. Удоскоконалені конструктивні можливості баяна дозволяють вдало адаптувати багатопластову органну фактуру. Прийоми міховедення на баяні повноцінно імітують принципи звукоутворення та відтворюють динамічні градації органного звучання на органі.

Ключові слова: *перекладення для баяна, органні твори, фактура, темброва специфіка, модифікація.*

Високий рівень сучасного українського баянного мистецтва спонукав багатьох виконавців-баяністів до творчості. За останні десятиліття значно розширився арсенал оригінальних творів для баяна, однак вагоме місце серед виконавського репертуару все ж займає жанр перекладення музичних полотен з репертуару інших інструментів для баяна.

У музикознавчих працях питання баянних перекладень розглядалося неодноразово. Наукові пошуки баяністів-теоретиків зосереджувалися головню на основних принципах перекладення фортепіанних творів і частково органних. Це, насамперед, ґрунтовне дослідження М. Давидова «Теоретичні основи перекладення для баяна» [3], що окреслює базові положення цього жанру. До цього ж питання звертається Ф. Ліпс у публікації «Про транскрипції та перекладення» [6]. Основоположник львівської баянної школи М. Оберюхтін вичерпно обґрунтовує власні перекладення у анотаціях до перекладених двох збірників ДТК Й. С. Баха. У навчальному посібнику «Виконання органних п'єс Й.С. Баха на баяні» [8] автор розглядає власні перекладення восьми маленьких органних прелюдій та фуг для баяна та аналізує вплив органного репертуару на професійне баянне виконавство.

Оскільки усі аспекти перекладення органних творів для баяна досліджені не рівномірно, постає завдання у комплексному висвітленні основних засад цього різновиду жанру. Різносторонній аналіз перекладень та виконавсько-методичні рекомендації стають підґрунтям для глибокого розуміння ідейно-образного задуму, стилєвих особливостей та переосмислення тембрових трансформацій, відтак якості виконання самого твору.

При перекладенні органних творів для баяна є необхідним не лише збереження, а й подекуди розширення тембрових звучань, що досягаються конструктивними можливостями інструмента. Виразальний потенціал інструмента-реципієнта відкриває «приховані» відтінки загального образу, трактуючи його через призму власної тембро-сонорної палітри. Підтвердженням такої думки є висловлювання А. Веприка: «В результаті переміщення в нові темброві умови музичне явище «оновлює» свій характер та значення; ...зміна тембру нерідко стає особливим імпульсом та часто супроводжується фактурно-варіаційним розвитком музичної тканини» [1, с. 21].

Перекладення для баяна налічують широкий перелік композицій, написаних для різних інструментів. У період становлення професійного баянного мистецтва і дотепер, великим попитом користуються перекладення органних творів. Оскільки вагомим фактором при перекладенні музичних полотен виступає міра спорідненості природи звукоутворення «інструмента-оригіналу» та «інструмента-реципієнта», органні твори займають суттєве місце у концертному та навчальному репертуарі баяністів. Зважаючи на той факт, що баян та орган вирізняються високою спорідненістю принципу звукоутворення, першопричиною якого є тиск повітря, при перекладенні використовується ряд спільних виконавських прийомів. У баяна під дією повітряного стовбура коливаються металеві «язички-голоси», а в органа повітря спрямовується у

металеві труби. Тому відтворення органної «потужності» звукового наповнення найбільш доступним є саме для багатотембрового готово-вибірною баяна.

Виділимо основні спільні риси баяна та органа: а) баян та орган відносяться до клавішно-духової групи інструментів; б) мають темперований стрій; в) обом інструментам доступне виконання доволі довгих тривалостей. Поряд зі спільними рисами у баяна та органа є і суттєві відмінності: а) на органі виділення голосів із загального звукового потоку не є складністю, так як посилення звучання потрібного голосу проводиться шляхом використання різних мануалів та регістрів. На баяні це завдання є більш складним, оскільки тут вирішальну роль в голосоведінні відіграє артикуляційна палітра виконання, а динамічне виділення одного голосу з фактури є неможливим; б) для органа в більшій мірі властива одноплановість динаміки при кожній регістровці, а поступове посилення чи послаблення звучності є більш складним завданням. Звучання баяна відрізняється динамічною гнучкістю і можливостями найтоншого нюансування, зумовленого прийомами міховедіння; в) регістри баяна та органа не рівнозначні. Якщо інструментальні можливості баяна як у відношенні динаміки відносно скромні, то орган має більш потужне звучання і володіє численними різноманітними регістрами. При перекладенні органних творів для баяна необхідна конкретизація у питанні регістровки. Регістри органа характерні різноманітністю відтінків діапазону, де звучання інструмента набуває відповідної прозорості або наповненості. Баянні регістри передбачають різнотемброве забарвлення звучання усього діапазону.

Органне мистецтво досягло свого найвищого розквіту у творчості старовинних майстрів – Й. Пахельбеля, Д. Букстегуде, Й. С. Баха. Їх органні твори є класичними зразками, в яких сконцентований високий художній стиль того часу. Творчість Й. С. Баха – потужне узагальнення величезної роботи попередніх поколінь композиторів. Творча спадщина Й. С. Баха різноманітна за жанрами та формами: камерні поліфонічні мініатюри та масштабні циклічні твори з яскраво вираженою динамікою розвитку і глибоким драматизмом, багатством змісту, строгістю та досконалістю форм, що зумовило появу різноманітних транскрипцій та перекладень. Окрім оригінальних творів, митець також працював над перекладеннями і транскрипціями полотен інших композиторів, про що писав А. Швейцер у своїй монографії: «Бах, маючи велику пристрасть до перекладень, відносився би зі схваленням до піаністів, які пропагують його органу творчість» [10, с.176]. Цікаву думку з цього приводу висловив один з відомих баянних виконавців Ф. Ліпс: «Напевно, Й. С. Бах не був би проти того, щоб його музика пропагувалася і баяністами. Якби баян існував в часи французьких клавесиністів – хто знає, можливо, багато творів в оригіналі були б написані не для органа, скрипки чи клавесина, а для баяна» [6, с.3].

З появою нових інструментів удосконаленої конструкції (початок ХХІ ст.) з'являються додаткові технічні можливості, що спрощують перекладення та виконання органних творів на баяні. Зокрема, регістрова палітра в лівій клавіатурі дозволяє підібрати потрібне звукове наповнення або дублювання. Найсучасніші інструменти марок «PIGINI», «BUGARI» оздоблені функцією «залипаючий бас», що допомагає вирішити проблему багатьох фізіологічних труднощів. До останніх відносимо виконання на баяні широких фактурних пластів органних творів, особливо при багатоголоссі в партії лівої руки. Оскільки дане удосконалення передбачає фіксацію затисненої кнопки та витримку необхідної тривалості звуку, доступним стає одночасне виконання органного пункту та паралельного розвитку голосоведіння, незалежно від діапазону.

Для глибшого осмислення перекладення органних творів для баяна та застосування нових технологічних розробок розглянемо Прелюдію та фугу *g-moll* (BWV 535) Й. С. Баха у перекладенні для баяна. Своєрідність звучання поліфонії на баяні зумовлена його характерними особливостями: багатоголоссям, природною наспівністю, можливістю витримати тривалі звуки з різноманітною гамою динамічних відтінків. Все це дозволяє зберегти властиву поліфонічній музиці плинність у русі голосів та рельєфність звучання. Цьому сприяє також і невелика мензура правої і лівої клавіатури, яка дозволяє охопити одночасне звучання широкого діапазону голосів. Усвідомлення філософської глибини та високої ідейно-емоційної спрямованості, опанування поліфонічної фактури вимагає від виконавця високого рівня культури, технічної досконалості та зрілості музичного мислення.

Органні прелюдії та фуги Й. С. Баха можна умовно розділити на чотири групи: ранні твори, більш зрілі, композиції веймарського періоду та останні твори. Прелюдія та фуга *g-moll* відноситься до періоду становлення митця, характеристику якого А. Швейцер подає у своїй монографії – «... у цих творах знову оживає період «бурі і натиску» раннього органного мистецтва. Прелюдії драматично жваві, іноді викладені розкидано...фуги ще часто заплутані, але в співрозміреності частин уже відчувається велич майбутніх творінь»[10, с. 89].

Прелюдія складається з двох частин за принципом старовинної двочастинної форми (лише в тональному плані): рух від Т до D і від D до Т. Перша та друга частини відмінні, побудовані на різному тематичному матеріалі. І в одній і в другій - основним принципом розвитку є секвенційне повторення невеликих за масштабами мотивів (висхідні та низхідні гармонічні секвенції). В кінці першої частини прелюдії з'являється інтонація теми фуги, яка виступає своєрідною аркою до матеріалу фуги і служить засобом єдності

циклу. Крім того, елементи інтонацій прелюдії (трихорд – 3-ій т., або тетрахорд – 12-ий т.) із варіантними проведеннями зустрічаються і в темі фуги і в контрапункті.

Звернемо увагу на співвідношення виражальних можливостей інструментів. Оскільки звучання твору на одному органному мануалі та на одному динамічному щаблі на баяні дещо відрізняється звуковою наповненістю, для рельєфності звучання органних творів на баяні необхідно переглянути динамічний план. В оригіналі перша частина прелюдії виконується динамічно рівно та спокійно, більш різноманітним є динамічний план перекладення другої частини прелюдії. Особливу увагу потрібно звернути на фігуративно викладені гармонічні секвенції, які повторюються дванадцять разів та виконуються на одному мануалі органа. За збереженням тривалої звукової «рівності» на баяні, матеріал може звучати досить одноманітно та невиразно, тому при перекладенні необхідно динамічно виділити основну ланку секвенції і виконувати її за принципом розв'язання більш напруженого акорду в менш напружений. При кожному повторенні секвенції $f - mf$ - поступове зменшення звучності (низхідна секвенція повторюється дванадцять разів). Підйом динамічної звучності, який приводить до змикання форми прелюдії припадає на D-у в основній тональності (т. 41 - 43), що приводить прелюдію до монументальної звучності в кінці частини.

Фуга складається з чотирьох проведень теми, яка виконується в одному динамічному пласті f , що впливає із самого характеру тематичного матеріалу - помпезного, урочистого, з поступовим розширенням фактури шляхом додавання нових голосів. Таким чином, при перекладенні експозиція фуги залишається в єдиному драматургійно-динамічному плані. Наступне триразове проведення теми (D – T - D) виконується з меншою динамічною напруженістю – p – і встановлює перший динамічний контраст при відтворенні на баяні. Також композитор викладає тематичний матеріал в контрекспозиції (неповна) триголосно і двоголосно, що підсилює динамічний контраст. Таким чином, сама драматургія експозиції та контрекспозиції спонукає використовувати при перекладенні співставлення сили звуку: експозиція (f) – контрекспозиція (p).

Вступ теми в басу у розробковому розділі фуги приводить до створення нового динамічного контрасту. Мажорний лад теми, її поява в басу, повний чотириголосий виклад сприяють застосуванню підсилення рівня звуку, що підкреслює масштабність та урочистість теми. Оскільки при перекладенні необхідно відтворити звукообраз оригінального інструмента, для посилення монументальності характеру фуги використовується принцип «терасоподібної» динаміки, типовий для органного звучання. Останні два проведення теми встановлюють репризну частину форми і виконуються за тим же динамічним принципом. Отже, три заключні проведення теми встановлюють

наступний динамічний план – т *B-dur* – *f*, т *d-moll* – *p*, т *g-moll* – *f*, що вважаємо доцільним тому, що архітектонічна будова фуги вимагає, щоб останнє проведення теми (в басу) проходило в масивній звучності, оскільки урочисте піднесення припадає на кульмінацію фуги.

Загалом, форму фуги можна окреслити як двочастинну побудову, адже у кількісному співвідношенні проведенень тем у цілісній побудові немає пропорційності. Семиразовому проведенню теми в експозиції і контрекспозиції відповідає триразове проведення в другій частині фуги (розробковий матеріал один раз, репризний двічі). Таким чином, fuga відображає тип будови старовинної двочастинної форми з традиційним тональним планом: 1ч – рух від *g-moll* до *B-dur* (відзначимо, що в кінці четвертого проведення теми, тобто в кінці експозиції також зустрічається *B - dur*); 2ч – від *B-dur* до *g-moll*. Аналіз тематичного матеріалу демонструє важливість утриманого контрапункту, який тричі проводиться в експозиції теми. Найхарактерніші мелодичні звороти, інтервали, які служать будівельним матеріалом у темі фуги (трихорд, ходи на м.6 вгору, зм.5 і ч.5 вниз, ч.4 вгору) зустрічаються і в даному контрапункті, тільки в іншій мелодичній послідовності. Початок мелодичного руху утриманого контрапункту співпадає з оберненим проведенням початку теми (інша ритмічна організація). Рух на м.6 вгору в контрапункті випереджує такий хід в темі. Архітектоніка та рух тематичних побудов диктує динамічний план у перекладенні цих двох частин: у першій частині контрастний тип *f - p* відображає протиставлення експозиції і неповної контр експозиції; в другій частині при восьмиразовому проведенні теми виступає контрастний динамічний план, який служить більш яскравому виділенню теми в *B-dur* та останньому його проведенню в *g-moll*. Крім деяких інтонаційних зв'язків між прелюдією та фугою помічена також подібність їх структур. Дві частини прелюдії знаходяться в такій пропорції: 14т - 28т. Таке ж пропорційне співвідношення відзначаємо і в будові фуги, але воно знаходиться по відношенню до прелюдії в дзеркальній симетрії.

Питання реєстрування органних творів на багатотембровому баяні має особливе значення та вимагає ретельного осмислення схеми використання реєстрів для відтворення композиторського задуму. Визначення і підбір реєстрів також тісно пов'язаний з динамічним планом, розташуванням основної кульмінації, фактурним насиченням та можливими транспонуваннями тексту. Опираючись на згадані чинники, при тембровій адаптації першої частини прелюдії необхідно застосувати баянний реєстр «туті», який характеризується багатоголосим насиченим звучанням та повністю відповідає динамічному плану *f*. Виходячи зі специфіки звукоутворення та конструктивних можливостей інструмента, контрасти створюються залежно від сили подачі повітря при

міховеденні в межах будь-якого регістру. Вершина звукового напруження припадає на 10-ий т, де в нижньому голосі з'являється тематичне ядро фуги. Для динамічного підкреслення одноголосно викладеного пасажу речетативно-декламаційного типу, друга частина фуги розпочинається на тому ж регістрі. Змінюється регістр тільки в момент підходу до першого проведення ланки секвенцій, які вносять відповідний контраст до попереднього матеріалу. Динамічний план цієї низки секвенцій передбачає комбінацію прийомів міховедення та тембрового регістру «орган». Останньому притаманне доволі насичене звучання, однак прозоріше від регістру «туті». У заключній частині прелюдії, доцільним буде переключити регістр знову на «туті», адже наростає динамічне напруження.

Фуга характеризується більш різноманітними тембро-динамічними градаціями, де протиставлення *f* - *p* передбачає використання ширшої палітри тембрових регістрів, звідси насиченіше урізноманітнене регістрове забарвлення. Експозицію слід виконувати на регістрі «фагот + гобой», а поступове наростання звучності в межах цього регістру досягається завдяки почерговому вступу кожного голосу фуги. В даному розділі така сила звуку та регістрове забарвлення є достатнім для відтворення органного *tr* та відтворення динамічного плану цієї побудови. Експозиція є менш масштабною відносно наступних частин, у яких є кульмінації (*B-dur* - розробковий матеріал, останнє проведення *g-moll* - реприза). Неповна контрекспозиція (триразове додаткове проведення теми) звучить в оригіналі з динамікою *p*. Задля досягнення максимально прозорого звучання застосовуємо баянний регістр «кларнет + піколо». На початку другої частини фуги, в момент вступу теми в *B-dur*, ладовий і тональний контраст підтримується і регістровим контрастом – регістр «туті». Наступне проведення теми, яке створює – мажоро-мінорний світлотіньовий контраст – досягається регістром «орган». Востаннє тема проходить в тому ж регістровому пласті, що і мажорна паралель. Її повний виклад з контрапунктами створює генеральну кульмінацію, яка при перекладенні для баяна залежить від темброво-динамічної виразності, а також рівності та плавності баянного міховедіння.

Таким чином контрастний динамічний план експозиції та контрекспозиції фуги відтворено при перекладенні співставленнями тембрових регістрів «гобой + фагот», «орган», «кларнет + піколо». У другій частині фуги, при триразовому проведенню теми, використовуємо регістри: *B-dur* – «туті», *d-moll* – «орган», *g-moll* – «туті».

Зазначимо відмінності темпо-агогічних параметрів прелюдії та фуги, що витікають з характеру тематичного матеріалу. Завдяки своєму імпровізаційно-фантазійному характеру, прелюдія виконується більш вільно, з підкресленням її речетативно-драматичного змісту. Фуга більш організована в темповому плані, увиразнюється її

рівномірна метро-ритміка та комплементарність, що впливає зі строгої структурної будови. Вказані в редакції темпи розглядаємо також крізь призму їх співвідношення у старовинній музиці. Палітрі темпів барокової музики притаманна стриманість та розміреність. Оскільки тривалість звучання на баяні має певні конструктивні обмеження (розмір міху – кількість міхових «ребер»), перекладення органних творів передбачає незначні темпові градації. Помірність та «величність» органних повільних темпів при перекладенні для баяна зазнає мінімальних зрушень (незначне пришвидшення темпу відносно оригіналу), стає необхідною умовою виразності виконання.

Окремим важливим питанням при перекладенні органних творів для баяна є фразування та штрихи. На думку А. Швейцера «монотонна зв'язність виконання»[10, с.177] найкраще відповідає стилю Й. С. Баха. При відтворенні на баяні органного полотна необхідно домагатися тонкого фразування. Групування однорідних штрихів та логіка фразування створює рель'єфність звучання, зворушуючи певну «застиглість» органного звучання. Оскільки принципи звукоутворення на органі та баяні окрім споріднених рис, мають ряд відмінностей, при перекладенні важливо знайти баланс між відтворенням органного звучання та «природним» баянним. Ідентичне перенесення масштабних фраз та штрихової палітри з оригіналу є неможливим, оскільки виконання таких тривалих побудов на баяні обмежується конструкцією інструмента. Для повноцінного відтворення характеру твору необхідно застосувати «дроблення» матеріалу на менші фрагменти. Важливим фактором виступає логіка метроритмічного акцентування – загальної пульсації музичного матеріалу (принцип співставлення «важкості» одних нот та «легкості» інших), що досягається шляхом введення відповідних штрихів – *marcato*, *portato*, *tenuto*, *leggiero*, *non legato*.

Окремі особливості фразування в пропонованому циклі спостерігаємо при розподілі рук в пасажах. А. Швейцер відзначає, що багато виконавців-органістів вважають проявом технічної майстерності виконання їх однією рукою, іноді навіть двома руками в октаву. Перекладення для баяна, ґрунтуючись конструктивними особливостями інструмента, передбачає поділ об'ємних пасажів між двома клавіатурами, що суттєво увиразнює фразування фрагментів побудови (мотиви, фрази, речення). Йдучи за принципом запису нот композитором (групуванням) відзначимо, що звичайно, чотири зв'язані ноти трактуються так, що перша доля відокремлюється – непомітним рухом вона відділяється від інших та приєднується (за допомогою ліги) до попереднього мотиву. Скрипалі та віолончелісти при виконанні сонат Баха такі звуки виділяють за допомогою вібрато, тим самим оживляючи послідовність залігованих нот. При інтерпретації на баяні, рель'єфність звучання відбувається шляхом застосування міхової артикуляції та відповідного штриха

tenuto. Цей принцип сприяє ясності фразування пасажоподібних звукових комплексів, які складаються з окремих мотивів, або навіть субмотивів. Для збереження рівномірної пульсації та відтворення характеру такий принцип групування та фразування повинно бути збережене протягом всієї п'єси, особливо при проведенні теми. Ноти, які переривають плинність мелодії, в певній мірі «випадають» із загального потоку, і набувають відносної самостійності. В даному випадку, при перекладенні твору для баяна, велике значення має продуманість схеми прийомів міховедення. У перекладеннях органних творів для баяна одне із домінантних місць займає міхова артикуляція з використанням відповідних штрихів.

Вся насиченість оригіналу «перекличками» відтворюється також за допомогою штрихової палітри. Однотипні мелодичні звороти позначаються штрихом *non legato*. Низхідний тритоновий рух у темі (після першої групи репетицій) співпадає з аналогічним зворотом у контрапункті, але із заповненням його шістнадцятими тривалостями та ритмічним розширенням. Другій групі репетицій передуює квартовий рух (тетрахорд, рух, стрибок на кварту), зустрічається в контрапункті з іншою метричною організацією, підкреслюється активністю висхідних кварт, синкопою на другій восьмій долі тощо. Спільність виражальних елементів контрапункту з темою вказують на їх споріднений емоційний характер, тому при перекладенні вони виконуються *tenuto*. Кожена дихордно-тетрахордна побудова вимагає активного акцентовано-смыслового руху міху. Незважаючи на те, що контрапункт має свою виражену горизонтальну лінію, у перекладенні для баяна вона підпорядкована агогіці виконання, оскільки на баяні є неможливим динамічне виділення певного голосу з фактурного пласту.

При перекладенні органних творів для баяна важливим параметром є перерозподіл об'ємної органної фактури між баянними клавіатурами. Оскільки права та ліва клавіатури інструмента мають незначні темброві відмінності, що зумовлено конструктивними особливостями баяна, відзначимо особливості цього процесу. Специфіка баяна дозволяє нам, завдяки більшій гнучкості рель'єфного виконання тої чи іншої горизонтальної лінії (особливо теми), посилити її звучність за допомогою залучення лівої руки. В окремих випадках при передачі теми із однієї партії в другу слід використовувати засіб «з'єднання» унісонних звуків на різних клавіатурах. Наприклад, шосте проведення теми фуги у поєднанні із контрапунктом створюють насичений фактурний виклад шістнадцятими тривалостями. Виконання правою рукою цієї комплементарної побудови при перекладенні для баяна (однотембровість теми і контрапункту та через конструктивні особливості інструмента) нівелює рель'єфність та не дає можливості увиразнити проведення теми. Зважаючи на це, для підсилення виразності необхідно продублювати її у

вибірній клавіатурі. Аналогічне місце зустрічаємо в кінці фуги, де насичена фактура глушить верхній голос: підсилюємо заключний каданс на вибірній клавіатурі.

Актуальним питанням при перекладенні органних творів для баяна є **мелізматика**, яка в пропонованій прелюдії та фузі є досить обмеженою. У прелюдії зустрічається всього один мордент (на ввідному тоні перед тонікою, 3-ій т. з кінця). У фузі - аналогічні морденти, частина яких взята в дужки, що вказує той факт, де вони були внесені редактором. Морденти без дужок звучать у кадансових побудовах відповідних розділів форми. При перекладенні та виконанні органних творів відтворення мелізмів іноді пропускається, що зумовлено фізіологічними особливостями виконавців та відсутністю їх в уртексті. Виписані редактором морденти також є технічно незручними, наприклад, трель у 21-у такті фуги в середньому голосі написана в дужках, при перекладенні для баяна не виконується. Морденти без дужок, що підкреслюють мелодичні звороти кадансів рекомендується відтворювати без змін.

Якісне виконання перекладення органного поліфонічного твору для баяна є неможливим без попередньо продуманої зручної **аплікатури**. Основне фактурне навантаження припадає на праву руку, у якій передбачається проведення двох або навіть трьох горизонтальних мелодичних ліній. Для рель'єфного та виразного звучання кожної з них необхідно стратегічно уявити аплікатурний план. Слід проаналізувати насамперед фактурний розподіл між клавіатурами, звідси - кожен горизонталь, штрихи в усіх голосах. Відповідно - проставити аплікатуру, доцільність якої впливає з плавності та природності звукового потоку. Опираючись на вище вказані пропозиції звернемо увагу на найскладніші аплікатурні моменти при перекладенні пропонованого твору для баяна. Оскільки органні твори характеризуються багатопластовою фактурою та широкою амплітудою діапазону, при виконанні перекладення для баяна практикується вільний підхід до аплікатури.

Для подолання технічних труднощів, збереження ліній голосоведіння застосовуються нетрадиційні прийоми – виконання кількох нот одним пальцем - «ковзання», підміна пальців на витриманій ноті та при переході з одного ряду в інший для збереження штрихів, «перекочування» з однієї фаланги на іншу. Використання перелічених прийомів дозволяє звільнити інші пальці та забезпечити повноцінне виконання багатоголосої фактури із застосуванням широкої штрихової палітри. Таким чином, правильно виставлена аплікатура дозволяє досягнути потрібної чіткості та виразності у кожній горизонталі. Згадані аплікатурні рекомендації не є сталими для всіх перекладень (виконавців), адже їх специфіка впливає насамперед із матеріалу оригіналу, із конструкції інструмента та індивідуальних фізіологічних властивостей виконавця.

Комплексне застосування усіх вище перелічених рекомендацій впливає на якість перекладення органних творів - збереження композиторського задуму, характеру твору та стильової ідентифікації. Перекладення оцінюється за наступними параметрами – вдалий перерозподіл фактури між клавіатурами, відтворення ліній голосоведіння, фізіологічна зручність виконання тощо. Втілення багатьох факторів залежить від майстерності та професіоналізму виконавця.

Перекладення органної Прелюдії та фуги *g-moll* Й. С. Баха для баяна та його аналіз продемонстрував основні рекомендовані параметри цього різновиду жанру. Для повноцінного відтворення образу, композиторського задуму та стильової ідентифікації необхідне визначення форми та драматургічного розвитку твору, спільних та відмінних рис – специфіку виконання твору на органі та на баяні. Розглядаючи прелюдію та фугу *g-moll* підпорядковуємось принципу, що перекладення музичних творів є в першу чергу творчим процесом, основа якого – найбільше приближення до оригіналу в нових тембрових умовах.

При перекладенні поліфонічних творів необхідно прослідкувати особливості адаптації для баяна саме музики при лінеарності кожного голосу та його комплементарності. Автор перекладення крім суто технічних завдань виявляє своє відношення до художнього змісту даного твору, уточнюючи необхідний темп, реєстровку і динамічний план, де останні є в тісному зв'язку з формою та драматургічним розвитком.

У **результатах** дослідження продемонстровано особливості перекладення органних творів для баяна:

а) Для збереження смислової і тембрової єдності при перекладенні для баяна завершених побудов, тем фуг тощо потрібно дотримуватися принципу повного проведення їх на одній із клавіатур. Основне навантаження при розподілі голосів у поліфонії повинно припадати на праву руку баяніста, яка фізично більш вільна під час гри на відміну від лівої, що відповідає за якість міховедення та залежних від нього виконавських прийомів. Проведення тематичного матеріалу на вибірній клавіатурі не слід загромаджувати великою кількістю голосів, а по можливості викладати одноголосно, що дає більшу свободу та динамічну «гнучкість» виконання;

б) Важливу роль при перекладенні органних творів для баяна відіграє штрихова палітра. Оскільки динамічне виділення одного голосу з фактури на баяні є технічно неможливим, увиразнення теми з фактурного пласту відбувається через штрихову градацію;

г) Невід'ємним елементом створення якісного перекладення органного твору для баяна є реєстровий план. Різноманітність баянних тембрових реєстрів дозволяє

коригувати насиченість звучання та підібрати необхідне «забарвлення» для кожної побудови. Виходячи зі специфіки звучання інструмента-оригіналу та характеру аналізованого твору, в перекладені застосовуються найбільш відповідні баянні регістри – «туті», «орган», «кларнет + пікколо», «гобой + фагот»;

д) При адаптації органного твору для баяна stále місце займає аплікатурне питання. Як до перекладення в цілому, так і до аплікатурних прийомів характерний «творчий підхід». Оскільки прелюдія та фуга *g-moll* виділяється масштабною багатоголосою фактурою з широким діапазоном, при перекладенні для баяна застосовуються нетрадиційні аплікатурні прийоми – «ковзання» одним пальцем, «перекочування» з однієї на іншу фалангу при грі великим пальцем, підміна пальців на витриманих тривалостях;

ж) Перекладення для баяна передбачає застосування різних принципів міховедіння. Намагаючись ідентифікувати звучання органа на баяні, використовується рівне, плавне ведення міху без філірування звуку. За допомогою змін напрямку міховедіння підкреслюються початки музичних побудов та вступ голосів.

Завдяки спорідненості принципів звукоутворення, перекладення органних творів знаходять найбільш повне втілення при виконанні на багатотембровому баяні з готово-вибірною системою.

Література

1. Бузоні Ф. Ценность обработки. *Школа фортепианной транскрипции*. Москва: Государственное издательство, 1961. С - 5-6
2. Годовський Л. По поводу транскрипций, аранжировок и парафраз. *Школа фортепианной транскрипции*. Москва: Государственное издательство, 1961 ст. 6-7
3. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. Київ: Музична Україна, 1977.
4. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. *Науковий вісник*. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 1998, – Вип. 21 - С.81- 82.
5. Коган Г. О транскрипции. *Школа фортепианной транскрипции*. Москва: Государственное издательство, 1961. - С. 2-4.
6. Липс Ф. О переложениях и транскрипциях. *Баян и баянисты*. сост. Ю. Акимова. Москва: Советский композитор, 1977. – Вип. 3. – С. 86 – 108.
7. Михайлов М. Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы. *Критика и музыкознание*. Ленинград: Музыка, 1975.
8. Оберюхтін М. Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні. Київ: Музична Україна, 1973.
9. Розман Л. «О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров» В кн: Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 3. М., 1973, ст. 163
10. Швейцер А. «И. С. Бах» М вид.. 1965 ст.232