

ТРАНСКРИПЦИИ В БОЛГАРСКОЙ МУЗЫКЕ ДЛЯ АККОРДЕОНА

Аннотация. Статья посвящена важному пласту болгарского аккордеонного репертуара. Транскрипции – важнейшая часть исполнительского материала, которым пользуются музыканты, поскольку для аккордеона в Болгарии создаётся мало оригинальных сочинений. В статье рассматриваются бытовые танцевальные произведения и сочинения концертного плана, анализируются образные, технологические и исторические особенности транскрипций. Особое внимание уделено рапсодии "Вардар" П. Владигерова в обработке Г. Глебова.

Ключевые слова: Транскрипция, аккордеон, Болгария, бытовая музыка, концертный репертуар.

Транскрипции – важная часть репертуара болгарских аккордеонистов. Естественно, они имеют значение и для композиторов (как для профессиональных, так и для самодеятельных). Обращение к жанру транскрипции осуществляется в разных ситуациях. В Болгарии созданы образцы на основе симфонических, камерных, фортепианных сочинений для концертных выступлений. Однако гораздо чаще можно встретить обработки для бытовой практики. Здесь основное место занимает музыка для танцев.

В настоящей статье мы видим нашу задачу в том, чтобы показать процесс формирования аккордеонного репертуара за счёт транскрипций, охарактеризовать их образные и технические особенности. Учитывая относительную редкость обращения к аккордеону профессиональных композиторов, всевозможные переложения и обработки разной музыки, сделанные самими аккордеонистами, становятся главным нотным материалом для музицирования на инструменте. Транскрипции здесь – наиболее развитая форма.

Рассмотрим как бытовую, так и концертный пласт. Начнём с танцевальной музыки, занимающей в массиве транскрипций центральное место. Весь массив произведений можно разделить на три группы: произведения, отражающие болгарский национальный фольклор; сочинения западноевропейских композиторов; латиноамериканская музыка. Последнее направление имеет две линии: собственно латиноамериканские сочинения, во всём их жанровом многообразии; и болгарские произведения в латиноамериканских жанрах.

Появление транскрипций связано с активным проникновением в болгарскую музыкально-исполнительскую деятельность публикаций западноевропейских нотных издательств (особенно с середины 1950-х годов), благодаря которым аккордеон, до сих пор использовавшийся почти исключительно для исполнения "бытовой музыки", начинает восприниматься как инструмент концертного плана [1]. Развитие аккордеонного искусства того периода характеризуется преодолением примитивного подхода к возможностям инструмента как в отношении оригинальной литературы, так и различных транскрипций. Наиболее подходящий путь – постепенное обогащение исполнительского репертуара, требовавшего усовершенствования исполнительской техники. Распространение транскрибированной и оригинальной литературы, которая в полной мере выявляет технические и выразительные возможности аккордеона, создаёт условия для постепенного преодоления «элементаризма» в подходе к возможностям инструмента. Осознание необходимости осваивать технические ресурсы аккордеона наиболее талантливыми музыкантами [2] объясняет появление огромного объёма нотной литературы, распространившейся в Болгарии, исключительно из репертуара европейских

аккордеонных школ. Этот массив включал в себя произведения различных танцевальных жанров, связанных не только с традициями западноевропейской, но и латиноамериканской музыки.

В отношении латиноамериканских танцев была проблема, характерная для всех европейских музыкантов: они не чувствуют полиметричность музыкальной организации. В их исполнении всегда есть ощущение не совсем органичного звучания. Механически заученные фигуры, состоящие из истасканных ритмических элементов румбы, самбы, калипсо, ча-ча-ча, исполненных на барабанах, поддержанных не совсем к месту синкопированным ударом по клавише и невыносимо монотонным дрынканьем на маракасе. Это остаток от сложной, дифференцированной ритмики западноафриканской народной музыки, которая через латиноамериканские формы распространилась во всём мире.

Невозможность передачи в полной степени аутентичного характера латиноамериканской музыки породила в европейской практике значительное число транскрипций и аранжировок. В Болгарии эти произведения приживаются как часть именно европейского музицирования. В техническом отношении они прямо соотносятся с возможностями аккордеонного исполнительства на конкретном этапе развития. Такие «приспособления» отражают основные черты латиноамериканской музыки больше, чем чисто болгарские аналоги, в которых очень трудно было достигнуть специфического колорита той музыки.

Различные образцы оригинальной и транскрибированной музыки в Болгарии связаны с музыкальной традицией Латинской Америки середины 1950-х - середины 1960-х годов – того времени, когда интенции аккордеонистов (педагогов и исполнителей) с композиторской точки зрения имели любительский характер. В те годы видно явное противоречие между двумя направлениями аккордеонного репертуара – транскрипциями и оригинальным творчеством. В оригинальной музыке под западным влиянием проявляется стремление к фактурному усложнению произведений, однако эта тенденция не была особенно популярной. Преобладал любительский подход, при котором невозможно было полностью выразить замысел композитора транскрибируемого сочинения, так как по-прежнему доминировала функция правой руки, неумело решались технические проблемы, возникающие как в общем фактурном плане, так и в отдельных пластах, не использовались полноценно тембровые возможности инструмента и так далее.

В транскрипциях, предназначенных для концертных программ в танцевальных жанрах латиноамериканской музыки, написанных болгарскими композиторами, были только танго, румбы и ча-ча-ча. Эти транскрипции не очень популярны в исполнительской практике, в основном из-за неудачных фактурных решений, скорее клавирных, нежели аккордеонных.

С появлением аккордеона с выборной механикой левой руки стало возможным исполнение басовой фактуры, приближающейся к оригиналу. Наиболее популярна транскрипция 1960-х годов – «Концертное танго» Й. Цанкова. Гармония здесь не особенно разнообразна. Гармонические функции следуют по схеме: тоника – доминанта – тоника – субдоминанта – побочная доминанта к субдоминанте – двойная доминанта и тоника. На этой схеме строится всё произведение. Повторения различаются ритмически. В отдельные моменты есть усложнения краткими мелодическими ходами в басу, приводящими к соответствующему аккорду. Обычно эти ходы исполняются в унисон с мелодией тридцать вторыми. В умеренном темпе, характерном для аргентинского танго, это не вызывает проблем. Основной штрих – легато, то есть не требуется специального подхода при исполнении, которое затруднило бы исполнительскую задачу. Динамическая амплитуда находится в тесных рамках – от меццо-форте до форте, но это немало при использовании вторичных динамических нюансов, которые на аккордеоне достигаются благодаря специфическим технико-изобразительным характеристикам. Однако фактура твёрдо зафиксирована и соотнесена с возможностями стандартного 120-басового

аккордеона, где не предполагается «регистровая игра». Лишь в одном случае (гаммообразное унисонное движение) могла быть использована смена регистра. Впрочем, это не обязательно: за счёт унисонного исполнения двухголосия и регистрового колорита в дисканте и басовой части аккордеона естественно возникает эффект регистрового изменения. В случае, когда ведущая роль в унисонном движении возлагается на дискант, басовая партия уплотняет его тембровом отношении. Характерное басовое гаммообразное движение ведёт в следующем такте к наиболее высокому тону – ре первой октавы, как часть соответствующего басового аккорда, который звучит так, как записано.

В тембровом отношении танго однообразно. Отсутствуют даже регистровые обозначения. Здесь обычно применяется практика, характерная для исполнения народной или танцевальной развлекательной музыки – регистровое «тутти». Сила звука важна больше, нежели тембровое расцветчивание. Это подчёркивает и тот факт, что основная динамика произведения – форте.

В дисканте основная артикуляция – легато, что противоположно стаккато басовой фактуры. В аккомпанементе преобладает бас с прилежащим аккордом (мажорное, минорное трезвучие или доминантсептаккорд). Ограниченно используются различные перекрещивания или терцбасы, сложные сочетания между басом и аккордом.

В целом, танго Цанкова удачно решено в мелодическом и метро-ритмическом отношении, но не слишком отличается от бытовавших в то время танцевальных пьес в традициях латиноамериканской музыки. Этим и объясняется его популярность.

Следует отметить, что среди мелких транскрипций болгарских произведений в различных танцевальных жанрах широкую популярность среди исполнителей имели произведения того же Цанкова. Характерной особенностью его стиля транскрибирования является органичное приспособление к особенностям аккордеонной фактуры, превращение мелодии в основное выразительное средство. Эти условия, весьма желательные для исполнителей, обеспечивали пополнение репертуара аккордеонистов его произведениями.

Для транскрипций, выдержанных в духе латиноамериканской танцевальной традиции, характерны специфические жанровые средства, определяющие особенности исполнения. Например, жанр «румбы» по своим особенностям близко сходен с танцем ча-ча-ча, но в более спокойном темпе, с остро синкопированными ритмическими акцентами на слабом времени. При этом в танце ча-ча-ча акценты всегда на первой доле такта. С другой стороны, по метроному темп танца «румбы» – аллегretto, а ча-ча-ча всегда – аллегро.

Изучение особенностей, характерных для отдельных танцев, позволяет составить стабильные представления о темпе произведений. Очень часто встречаются обозначения: *tempo di tango*, *tempo di cha-cha-cha* и другие.

Различные болгарские произведения, как транскрипции, так и оригинальные опусы, созданы в танцевальных жанрах, характерных для латиноамериканской музыки.

Опусы болгарских композиторов в крупных формах для аккордеона – транскрипции и оригинальные сочинения, не связанные с латиноамериканскими танцевальными жанрами – характеризуются следующими особенностями:

- преобладают произведения дидактической направленности;
- присутствуют в большом количестве переложения произведений западноевропейских композиторов;
- приоритетными до середины 1970-х годов являлись эстрадные развлекательные опусы и сочинения в духе фольклорных.

Интенсификация процесса оформления такого рода композиций привела к появлению оригинальных одночастных произведений танцевального характера – рапсодий и вариаций, которые можно отнести к разряду больших концертных пьес.

В отличие от оригинальной литературы, известной, в основном, с 1970-х годов, интерес к созданию транскрипций заметно усилился уже с середины 1950-х [3].

Переходя к концертной музыке, нужно остановиться, в первую очередь, на одном из популярнейших произведений болгарского аккордеонного репертуара, которое даёт возможность выявления ресурсов инструмента – оркестровой рапсодии «Вардар» П. Владигерова (1922) в транскрипции Г. Глебова (выполнена около 1955 года). Она постоянно исполняется в концертах и конкурсах – национальных и международных.

Рапсодия написана в трёхчастной контрастно-составной форме, в отличие от известных произведений того же жанра, где типична двухчастная форма (например, «Болгарской рапсодии» П. Пипкова, в транскрипции Р. Потерова).

Первая часть рапсодии – в простой двухчастной форме – отличается тематическим единством. Фактура аккордовая. Необходимо уточнить, что транскрипция сделана по клавишной версии, однако, учитывает оркестровые закономерности через использование различных аккордеонных регистров. Этим объясняется тембровое разнообразие не только в первой и третьей, но и во второй части. Тембровое богатство касается и двух фактурных планов – дискантового и басового, особенно первого из них, в котором проводится основная мелодия. Регистровая смена связана с естественным расчленением формы, которое ясно для исполнителя и не создаёт особых проблем, независимо от смен темпов, агогических отклонений и так далее.

При изложении темы, автор транскрипции идёт от идеи бурления и глубины в изложении материала, что продиктовано программой (Вардар – река, протекающая по нескольким балканским странам). Об этом свидетельствует двухголосье в басовой части фактуры, где использованы колористические регистры, включающие все октавные голоса, доводящие до предельного звукового насыщения, объёмности и глубины, звуковой полноты и напряжения. Контрастность эпизодов в первой и третьей частях достигается следующими средствами:

- сменой регистров – дискантового и басового, – которая сопровождается сменой тембров (усилением светлых, искрящихся красок);
- через фактурное изложение;
- через динамику;
- через темповые и агогические отклонения в отдельных эпизодах.

В крайних частях доминирует лирико-патетический характер. Они контрастируют средней, выдержанной в жанрово-танцевальной образности. Постоянная смена тем подчинена танцевальной стихии. Вариантно-вариационное развитие в средней части контрастирует орнаментально-вариационной в двух крайних разделах. Средней части свойственна виртуозность и сочетание различных видов техники в эпизодах (коленах).

Особые виды техники, используемые в изложении средней части, следующие:

- артикуляционный контраст между мелодией (*legato*) и аккомпанементом, что в быстром темпе создаёт определённые проблемы для интерпретатора;
- репетитивная техника при использовании различной аппликатуры;
- богато орнаментированное изложение верхнего голоса, отчасти и всей фактуры;
- техники ведения меха *bellow schake* и *rikoshet*¹;
- техника *martellatto*, которая всё чаще встречается в современной оригинальной аккордеонной литературе, нежели в транскрипциях. Это последовательное чередование игры в левой и правой руке.

Необходимо охарактеризовать и два основных типа изложения материала этого популярного произведения:

¹ В первом варианте транскрипции (1955) предполагалось исполнение в *bellow schake* (простое ведение меха со сменой по мере необходимости), которое превращалось в серьёзную техническую проблему. С развитием исполнительского искусства (с середины 1970-х годов) используется меховая артикуляция меха *ricoshet* на 4. Встречается и смешанная техника *ricoshet* на 3 и на 4. Это сложный вариант, поскольку трудно переходить от одной пульсации к другой.

- аккордеон как многозвучный хроматический инструмент хорошо подходит для исполнения такой фактуры, особенно при участии колористических басовых и дискантовых регистров, октавного наложения звуков. В этом смысле не случайно в последние 30 лет появилась тенденция обогащения концертного аккордеонного репертуара органными произведениями барочной эпохи в гомофонно-гармонической фактуре. Основная причина этого находится в сходности звукообразования у органа и аккордеона;

- возможность использования различных видов техники в процессе игры.

Большое значение имеют средства вариационного развития. Их демонстрация всегда сопутствовала развитию аккордеонного искусства не только в Болгарии, но и в других аккордеонных школах. Именно эта тенденция есть один из важнейших факторов исполнительского искусства.

Следует отметить, что с середины 1960-х годов русская аккордеонная школа стала оказывать сильное влияние на транскрипционную линию в болгарском аккордеонном репертуаре двумя путями. Первый – за счет внедрения нотных текстов транскрибированных произведений из России, а второй – за счет деятельности некоторых болгарских педагогов.

Второе направление менее представлено, поскольку болгарские педагоги предпочитают использовать в исполнительской практике готовые транскрипции. В этом – втором направлении – следует отметить вклад Георгия Митева, чья творческая деятельность включает в себя не только оригинальные произведения для аккордеона, но и множество транскрипций и аранжировок, созданных им в начале 1970-х годов в рамках деятельности "Клубного аккордеонного ансамбля" – коллектива, организованного музыкантом из числа его учеников.

Транскрипции Митева можно разделить на несколько типов, в зависимости от присущих им исполнительских задач: виртуозные концертные полифонические пьесы; метроритмические концертные пьесы; звукоизобразительные и программные концертные пьесы; концертные произведения на основе так называемого „коллажного“ композиционного приема; пьесы, созданные по импровизационному принципу, пьесы в сопровождении синтезатора или синбека.

Усилия Митева представляют собой образец всестороннего развития транскрипционного направления в аккордеонном репертуаре Болгарии. В своей творческой деятельности он «оживил» это направление и расширил возможности исполнения произведений, созданных в различных стилистических и жанровых условиях.

В целом, по нашему мнению, транскрипции составляют важную часть музицирования на аккордеоне в нашей стране, а учитывая большое значение этого инструмента в культуре, делает необходимым исследовательское внимание этому пласту творчества. В научной литературе тема пока разработана мало. В связи с этим, можно считать соображения, изложенные в настоящей статье, первичной попыткой обобщения материала, которая, будем надеяться, получит дальнейшее развитие.

Литература

1. Вълчинова-Чендова, Е. Градската традиционна инструментална практика и оркестровата култура в България (средата на XIX век – края на XX век). – София: РИК Пони. 2000. – 245 с.
2. Потеров Р. Болгарское аккордеонное фольклорное искусство: поколения исполнителей, традиции и современные направления развития // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, 2021, 1(2). – С. 32-38.
3. Потеров, Р. Концертните произведения за акордеон от български композитори. – Благоевград: ЮЗУ „Н. Рилски“. 2003. – 190 с.

Перевод с болгарского А. Лесовиченко

Transcriptions in Bulgarian music for accordion

Abstract. The article is devoted to an important layer of the Bulgarian accordion repertoire. Transcriptions are the most important part of the performing material used by musicians, since few original compositions are created for the accordion in Bulgaria. The article examines everyday dance works and concert compositions, analyzes figurative, technological and historical features of transcriptions. Special attention is paid to the rhapsody "Vardar" by P. Vladigerov in the treatment of G. Glebov.

Keywords: Transcription, accordion, Bulgaria, household music, concert repertoire.

***Сведения об авторе:** Потеров Румен, доктор искусствоведения, профессор факультета музыки Юго-западного университета им. Неофита Рилски (г. Благоевград, Болгария).*

e-mail: poterov@abv.bg

***Information about the author:** Poterov Rumen, Doctor of Art History, Professor of the Faculty of Music of Southwestern University (Blagoevgrad, Bulgaria).*

e-mail: poterov@abv.bg