

*Алексей Петрович Дедюрин* – баянист,  
заслуженный артист Республики Карелия, доцент  
по кафедре народных инструментов Петрозаводской  
государственной консерватории имени А. К. Глазунова  
(Петрозаводск, Россия),  
*dedyurinalexis@yandex.ru*

*Alexey P. Dedyurin* – bayan player,  
Honored Artist of the Republic of Karelia, Associate Professor  
at the Folk Instruments Department of the  
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire  
(Petrozavodsk, Russian Federation),  
*dedyurinalexis@yandex.ru*

УДК 786

АДАПТАЦИЯ БАЯННОЙ ФАКТУРЫ В ПЕРЕЛОЖЕНИЯХ  
ДЛЯ АККОРДЕОНА: НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

ADAPTATION OF BAYAN TEXTURE IN ARRANGEMENTS  
FOR ACCORDION: SOME OBSERVATIONS

*Аннотация*

Статья посвящена вопросам адаптации для аккордеона фактуры произведений, первоначально предназначенных для баяна. Объектом изучения в статье стали те баянные опусы, нотный текст которых имеет фрагменты, изложенные самими композиторами в двух версиях: и для баяна, и для аккордеона. На основе их анализа выявлены различные приёмы, возникающие в подобных переложениях, а также показано их применение на практике.

*Abstract*

The article covers the questions of adapting for accordion the texture of works originally intended for bayan. The object of study in the article are those bayan opuses, where musical text has fragments presented by the composers themselves in two versions: for bayan and for accordion. Based on their analysis, various techniques that arise in such arrangements are identified, and their practical application is shown.

*Ключевые слова:* переложение, аккордеон, адаптация, сонорика, фактура, В. А. Золотарёв, В. Д. Зубицкий, О. И. Меремкулов, В. А. Семёнов, И. Фельд

*Keywords:* arrangement, accordion, adaptation, sonorism, texture, V. A. Zolotarev, V. D. Zubitsky, O. I. Meremkulov, V. A. Semenov, I. Feld

В сфере музыкального образования и исполнительства баян и аккордеон сегодня развиваются «рука об руку». В подтверждение этого назовём несколько фактов. Так, на многих конкурсах баянисты и аккордеонисты выступают в одной группе, зачастую в музыкальных школах, в сузах и даже в вузах аккордеонистов учат педагоги-баянисты и наоборот. Безусловно, аккордеон и баян во многом сходны, как в конструктивном плане, в принципах звукообразования, так и в тембровых характеристиках. Между тем, различия двух инструментов бесспорны, и они касаются не только конструкции.

Наличие у аккордеона «рояльной» клавиатуры предполагает совершенно иные аппликатурные принципы, нежели на баяне, у каждого инструмента также имеются нюансы в вопросах постановки игрового аппарата. В сравнении с баяном, исполнительский процесс на аккордеоне более сложный, поскольку аккордеонистам приходится мыслить большим количеством клавиатур: помимо общих для баяна и аккордеона двух рядов басов, готовых аккордов, выборной «баянной» системы в левой клавиатуре, добавляется принципиально другая, «рояльная», клавиатура в правой<sup>1</sup>.

В своей исполнительской практике аккордеонистам чаще, чем баянистам, приходится иметь дело с адаптацией фактуры, поскольку академический репертуар аккордеонистов в значительной части состоит из баянных произведений [3]. В настоящее время концертирующие исполнители регулярно

---

<sup>1</sup> Проблема мышления несколькими клавиатурами во многом решается при использовании инструмента с клавиатурой Н. А. Кравцова, этот инструмент также позволяет исполнять практически весь баянный репертуар без изменения нотного текста.

включают в свои программы произведения, которые раньше считались сугубо баянными. На международных конкурсах в исполнении аккордеонистов нередко можно услышать баянные сонаты Е. И. Подгайца, К. Е. Волкова, В. А. Семёнова, А. П. Нагаева, «Карпатскую сюиту» В. Д. Зубицкого и т. д. Разумеется, развёрнутая фактура подобных пьес требует определённой коррекции при исполнении на аккордеоне. В рамках настоящей статьи остановимся на некоторых вопросах, встающих при переложении баянных сочинений для аккордеона, и попытаемся обозначить пути их решения.

Как известно, «в основе переложений лежат графические преобразования нотного текста оригинала, отражающие его техническое приспособление для иного инструмента, где в знак свёртывается не предполагаемое звучание, а его исходный репрезентант. В переложениях сущность метода трансформации заключается в освобождении идеальной структуры оригинала от прямой связи с конкретной инструментальной сферой» [1, с. 31]. Очевидно, что любое переложение несёт в себе субъективные моменты, поскольку нотный текст в данном случае пропускается сквозь призму исполнительского понимания, индивидуального слышания музыкального содержания, которое может не всегда совпадать с авторской идеей. Как этого избежать? Один из путей – обратиться к таким сочинениям, в которых самими композиторами предложены варианты звучания отдельных фрагментов. В связи с устоявшейся практикой исполнять баянные сочинения на аккордеоне, подобные авторские ремарки можно наблюдать во многих опусах для баяна: в «Болгарской тетради» В. Д. Зубицкого, Сонате № 1 В. А. Семёнова, Сюите для аккордеона<sup>2</sup> И. Фельда и др. Эти примеры помогают лучше понять мышление композитора, дают возможность в процессе приспособления текста к иным условиям отличить принципиальные моменты от компромиссных.

---

<sup>2</sup> В европейской традиции все инструменты, как с рояльной клавиатурой, так и с баянной, называются аккордеонами.

Чаще всего изменения баянной фактуры при переносе её для аккордеона требуются в силу двух причин. Во-первых, они возникают из-за разницы в диапазонах инструментов. Диапазон правой клавиатуры у аккордеона меньше баянной почти на две октавы: если клавиатура баяна охватывает 6 октав (от «ми» большой октавы до «соль» четвёртой), то аккордеонная – только 4 октавы (от «ми» малой до «до» четвёртой<sup>3</sup>). Наиболее часто при переложении баянного сочинения для аккордеона в таких случаях применяется приём вертикального смещения, транспозиции «неудобной» части фактуры. Так, например, В. Д. Зубицкий предлагает при исполнении на аккордеоне тактов 1–5, 7–9 II части из «Болгарской тетради» (пример № 1) играть нижний голос в партии правой руки октавой выше.

## Пример № 1

В. Д. Зубицкий. «Болгарская тетрадь»,

ч. II «Синие горы», тт. 1–3

**Andante rubato**

♩ loco

Вариант для аккордеона

*f* *epico, legato*

Баян

*f* *epico, legato*

*tenuto molto*

Смещение голосов на октаву – общераспространённый приём, однако в практике встречается не только октавная транспозиция (наиболее близкая по звучанию к первоисточнику), но и перенесение части текста на другой интервал. Так в следующем фрагменте из того же сочинения (пример № 2) нижний выдержанный голос в партии правой руки смещается при исполнении

<sup>3</sup> Диапазон представлен без учёта транспонирующих регистров.

на аккордеоне не только на октаву (тт. 113–114), но и на кварту вверх (тт. 111–112).

### Пример № 2

В. Д. Зубицкий. «Болгарская тетрадь»,  
ч. VIII «Праздник», тт. 111–114

Вариант для аккордеона

Баян

В исходном варианте фактурная организация имеет две линии: органнй пункт в левой руке (квинта «ми» – «си»), и поднимающееся вверх по полутонам мажорное трезвучие – в правой. Кроме того, в правой руке есть звук «си», удваивающий один из тонов органного пункта и усиливающий его звучность. В варианте для аккордеона органнй пункт дублируется сначала тоном «ми» (квартой выше исходного), а затем «си» (октавой выше).

Во-вторых, преобразования исходной фактуры появляются из-за неудобства исполнения определенных фрагментов на иной клавиатуре. Зачастую в процессе написания музыки композиторы-баянисты представляют её непосредственно на инструменте, учитывая его особенности и возможности. Это приводит к своего рода «мышлению баянной клавиатурой», для которой характерна позиционность, позволяющая с лёгкостью исполнять такие типы сложной фактуры, которые на аккордеоне будут трудно воспроизводимы или невозможны в принципе, потребуют других решений. В подобных случаях применяются приёмы редукции или упрощения фактуры. Они могут

выражаться в снятии одного из голосов, например, в пассажах параллельными интервалами (пример № 3), либо в исключении сразу нескольких голосов, что значительно облегчает исполнение (пример № 4). В обоих примерах фактура рассчитана именно на баян, его возможности позиционной игры. Оба пассажа движутся по гамме тон-полутон, изложенной в первом случае параллельными тритонами, во втором – аккордами в одной позиции. На баяне исполнение этих фрагментов не вызывает труда, однако на аккордеоне в нужном темпе оказывается невозможным. Поэтому композитор, имея целью удобство исполнения на другом инструменте, жертвует красочностью заполнения пассажей и сохраняет только их мелодическую линию.

### Пример № 3

*В. А. Семёнов. Соната для баяна № 1, ч. 1, т. 89*

The musical score for Example 3 consists of three staves. The top staff is labeled 'Вариант для аккордеона' (Variant for accordion) and shows a single melodic line in 4/4 time. The middle and bottom staves are grouped under the label 'Баян' (Bayan) and show a more complex texture with multiple voices and chords. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

### Пример № 4

*В. А. Семёнов. Соната для баяна № 1, ч. III, тт. 54 – 57*

The musical score for Example 4 consists of three staves. The top staff is labeled 'Вариант для аккордеона' (Variant for accordion) and shows a single melodic line in 5/8 time. The middle and bottom staves are grouped under the label 'Баян' (Bayan) and show a complex texture with multiple voices and chords. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 5/8. Dashed lines indicate the reduction of the bayan part to a single melodic line for the accordion variant.

Также частой проблемой в исполнении баянных произведений на аккордеоне является широкое расположение аккордов или же большое расстояние между голосами, исполняемыми одной рукой. Её решением является смещение нижнего тона аккорда на октаву вверх (пример № 5), благодаря которому диапазон созвучия сужается, и оно становится более удобным для исполнения. Из данного примера следует, что расположение аккорда является второстепенным моментом, допускающим изменение нотной записи<sup>4</sup>.

## Пример № 5

В. Д. Зубицкий. «Болгарская тетрадь»,  
ч. II «Синие горы», т. 6

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Вариант для аккордеона' (Accordion variant) and the bottom staff is labeled 'Баян' (Bayan). Both staves are in 4/4 time. The accordion part is marked 'loco sonorissimo' and the bayan part is marked 'ff sonorissimo'. The music features a sequence of chords, with the bayan part including triplets of notes. The chords are: a triad of G4, B4, D5; a dyad of Bb4, D5; a triad of G4, B4, D5; a dyad of Bb4, D5; a triad of G4, B4, D5; a dyad of Bb4, D5; and a triad of G4, B4, D5. The bayan part includes triplets of notes in the final two chords.

В переложениях также возникают примеры более существенных изменений музыкальной ткани, рассмотрим их и попытаемся разобраться, чем они вызваны. В одном из фрагментов «Болгарской тетради» В. Д. Зубицкий меняет не второстепенные элементы фактуры, а саму мелодию (пример № 6).

<sup>4</sup> Возможно, на аккордеоне данный фрагмент прозвучит даже ярче, чем на баяне, поскольку перенесение нижнего голоса на октаву вверх обостряет остроту диссонанса, тем самым сонорный эффект аккордов усиливается.

## Пример № 6

В. Д. Зубицкий. «Болгарская тетрадь»,  
ч. VI «Прекрасная смеричка», тт. 18–19

Вариант для аккордеона

Баян

Иное устройство аккордеонной клавиатуры вынуждает композитора предложить вариант исполнения линии в обращённом виде. В другом фрагменте этого сочинения трёхзвучный кластер в верхнем регистре, чтобы уместиться в диапазоне аккордеона, не только транспонируется вниз, но и меняет свою структуру: вместо тон–полутон – два полутона (пример № 7).

## Пример № 7

В. Д. Зубицкий. «Болгарская тетрадь»,  
ч. V «Троистые музыки», тт. 14–16

Вариант для аккордеона

Баян

Moderato assai, rubato

росч. vibrato

pp

p

morendo ppp

Похожий пример, но только звучащий в нижнем регистре, находим в Первой сонате для баяна В. А. Семёнова (пример № 8), где заключительный кластер в аккордеонной версии помещается в максимально низкий для инструмента регистр, а также из трёхзвучного становится четырёхзвучным.

### Пример № 8

В. А. Семёнов. Соната для баяна № 1,

ч. I, т. 144–145

The image shows a musical score for Example 8. It consists of two systems of staves. The top system is for the Bajan (Bajan), and the bottom system is for the accordion variant. The Bajan part is in 3/4 time and features a cluster of four notes in the bass register. The accordion variant is in 2/4 time and features a cluster of four notes in the bass register, marked 'morendo' and 'sf'. The accordion variant is labeled 'Вариант для аккордеона' (Variant for accordion).

Очевидно, в приведённых примерах композиторы стремятся сохранить в ином тембровом варианте краску, характер звукового «пятна», а не точную звуковысотность или структуру исходных звучаний. Подобных примеров в современных баянных сочинениях найдём немало. Так, В. Д. Зубицкий, переключая нисходящий пассаж тт. 35–36 из I части «Болгарской тетради» изменяет высоту, а отчасти и структуру его элементов (пример № 9). Композитору важен не тоновый состав аккордов в нём, а красочность диссонирующих аккордов, выстроенных в нисходящую линию, создаваемый ими сонорный эффект. И. Фельд предлагает играть на аккордеоне фигурации, расположенные в тт. 35–37 I части Сюиты для аккордеона, малой терцией выше, чем в оригинале (пример № 10). В данном случае высота звуков в фигурации, а также их гармоническое и ладовое соотношение с басовой линией, вновь не являются принципиальными. Композитору важно сохранить пульсирующую, постепенно замедляющуюся звучность, а её высотность и структура становятся второстепенными.

## Пример № 9

В. Д. Зубицкий. «Болгарская тетрадь»,  
ч. I «Весёлые бокораши», тт. 35–36

Музыкальный пример № 9. Сравнение нотных вариантов для аккордеона и баяна. Музыка в 2/4 такта, разделённая на *Pesantissimo* и *Andante sostenuto*. Динамика *cresc.*, *fff* и *f*.

## Пример № 10

И. Фельд. Сюита для аккордеона,  
ч. I Токката, тт. 35–37

Музыкальный пример № 10. Сравнение нотных вариантов для аккордеона и баяна. Музыка в 3/4 такта. Ритмические пометки 6 и 3.

Обобщая примеры более существенных вмешательств в нотный текст, возникающих при адаптации баянной фактуры для аккордеона, мы приходим к такому выводу. При обсуждении процесса переложения мы не случайно акцентировали внимание на проблеме сохранения краски исходного звучания. Как известно, во многих современных оригинальных сочинениях баян трактуется сонорно. «Сонорность, – пишет В. С. Ценова, – есть качество определённых звучаний, состоящее в выдвигении на первый план их красочной стороны» [2, с. 383]. Таким образом, для переложений сонорной

музыки важно не соблюдение исходного звукосостава, а соблюдение определённых сонорных фактурных форм, что и демонстрируют примеры из сочинений В. Д. Зубицкого, В. А. Семёнова, И. Фельда.

Далее приведём несколько примеров из собственной практики, где варианты адаптации баянной фактуры для аккордеона выполнялись совместно со студентами класса автора статьи – Л. Никаноровой, которая исполняла сонату В. Д. Золотарёва, и П. Ивановой, игравшей «Три фрески» О. И. Меремкулова. В этих переложениях учитывались варианты адаптации баянной фактуры, обсуждённые нами выше. Оба переложения прошли художественную апробацию, они исполнялись на государственных экзаменах, конкурсах и концертах, проводимых кафедрой народных инструментов Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова.

В отношении первого фрагмента (отрывка из II части «Трёх фресок» О. И. Меремкулова) был применён приём, уже ставший стандартным в переложениях для аккордеона – смещение на октаву одного из тонов аккорда с точным сохранением его звукового состава (пример № 11). Широкий диапазон аккордов в партии правой руки крайне неудобен для исполнения на аккордеоне, поэтому нижний тон аккордов мы сместили на октаву вверх:

### Пример № 11

*О. И. Меремкулов. «Три фрески»,  
ч. II «Наваждение», т. 23*

Вариант для аккордеона

Баян

Б

Выше уже говорилось о приёмах вертикального смещения аккордовых звуков. В отношении второго фрагмента – из Сонаты для баяна № 2 В. Д. Золотарёва – нами было использовано их смещение по горизонтали. Такт 199 из I части этого сочинения в исходном варианте содержал движение ломаными интервалами по одному ряду (пример № 12). Его исполнение на баяне не представляет большого труда, поскольку позиционно удобно. На баяне этот фрагмент звучит весьма эффектно: уменьшённое трезвучие, лежащее в основе пассажей в обеих руках, буквально «сверкает» красками. Однако на аккордеоне в быстром темпе исполнить данный эпизод затруднительно. Поэтому мы изменили структуру пассажа в партии правой руки, перекомбинировав его тоны. В итоге пассаж не только сохранил свою гармоническую краску, но и стал гораздо удобней для исполнения на аккордеоне в предписанном темпе.

### Пример № 12

*В. Д. Золотарёв. Соната для баяна № 2,  
ч. I, т. 199*

The image displays a musical score for Example 12, comparing two versions of a passage. The top staff is labeled 'Вариант для аккордеона' (Variant for accordion) and the bottom staff is labeled 'Баян' (Bayan). Both staves are written in bass clef. The music consists of a series of eighth notes with a melodic contour that rises and then falls. The bayan version features a more complex rhythmic pattern with some notes beamed together, while the accordion version is simpler. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The passage is marked with a fermata over the final notes.

В следующем фрагменте возникла необходимость найти более удобный вариант исполнения пассажа, составленного из многозвучных аккордов (пример № 13):

## Пример № 13

О. И. Меремкулов «Три фрески»,  
ч. II «Наваждение», тт. 57–58

Баян

Исполнение на баяне нисходящих уменьшённых аккордов не представляет большой сложности, поскольку аккорды играют в одной позиции. На аккордеоне же исполнение такого пассажа требует большой ловкости пальцев. Поэтому, учитывая, с одной стороны, общее содержание данной пьесы и её диссонантный язык, а с другой, – принадлежность этого раздела кульминации сочинения, было принято решение исполнять его в виде чередующихся кластеров по белым и чёрным клавишам. В этом варианте сохранилась авторская идея движения диссонирующими созвучиями, расположенными по хроматизмам, сохранился эмоциональный накал и красочность звучания фактурной линии. К тому же на аккордеоне исполнение данного эпизода стало удобным (пример № 14).

## Пример № 14

О. И. Меремкулов. «Три фрески»,  
ч. II «Наваждение», тт. 57–58

Вариант для аккордеона

\* Кластер по белым клавишам

\*\* Кластер по чёрным клавишам

Подведём итог. Роль переложений в формировании исполнителя-аккордеониста трудно переоценить, поскольку каждый музыкант должен «пропустить через себя» музыку разных эпох и стилей [4, с. 6]. Примеры переложений для аккордеона баянной фактуры, рассмотренные в рамках настоящей статьи, показали разнообразие решений, возникающих при этом. Это закономерно, поскольку переложение – это всегда творческий процесс, который сложно ограничить строгими правилами. Вместе с тем, анализ тех вариантов адаптации для аккордеона баянной фактуры, которые выполнены непосредственно самими композиторами, позволил нам выделить более-менее стабильные приёмы, используемые в переложениях. Среди них при адаптации фактуры к новым исполнительским условиям наиболее гибким оказался принцип сохранения не звукового состава текста, а определённых фактурных форм. Он проявляется себя при переложении современных баянных опусов, сонорных по своей сути. Нет сомнений, настоящая статья – лишь первый шаг на пути обобщения тех закономерностей, которые лежат в основе переложений баянных сочинений для аккордеона. Их дальнейшая систематизация будет способствовать пополнению репертуара современных аккордеонистов и дальнейшему развитию жанра транскрипции и переложений.

### *Литература*

1. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2006. 44 с.
2. Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 616 с.
3. Скачко Л. В. Транскрипция в аккордеонном исполнительстве: к постановке проблемы // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. X междунар. научно-практ. конф. Новосибирск: СибАК, 2012. Ч. II. С. 19–27.
4. Липс Ф. Р. Об искусстве баянной транскрипции: Теория и практика. М.: Музыка, 2007. 136 с.

### References

1. Borodin B. B. *Fenomen fortepiannoj transkripcii: opyt kompleksnogo issledovanija: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedenija* [The phenomenon of piano transcription: comprehensive analysis: author's abstract for the doctoral degree thesis]. Moscow, 2006. 44 p.
2. *Teorija sovremennoj kompozicii* [Theory of modern composition]. Editor-in-chief V. S. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2005. 616 p.
3. Skachko L. V. *Transkripcija v akkordeonnom ispolnitel'stve: k postanovke problemy* [Transcriptions in accordion performance: to the statement of the problem]. *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedenija i kul'turologii: sb. st. po mater. X mezhdunar. nauchno-praktich. konf.* [In the world of science and art: issues of philology, art history and cultural studies: collection of articles from the materials of the 10th international scientific and practical conference. Part II]. Novosibirsk: SibAK, 2012, pp. 19–27.
4. Lips F. R. *Ob iskusstve bajannoj transkripcii: Teorija i praktika* [On the art of transcription for bayan: Theory and practice]. Moscow: Muzyka, 2007. 136 p.