*Александрова О.А.*

Особенности исполнения органных транскрипций (на примере фортепианной транскрипции Ф. Листа органной Фантазии и фуги g-moll И.С. Баха.)

Исполнители часто сталкиваются с таким родом сочинений, как фортепианные транскрипции органных сочинений. Само понятие «транскрипция» (лат. transcriptio, букв. - переписывание) - это переложение, переработка музыкального произведения, которое приобретает самостоятельное художественное значение. Исходя из исследований Б. Бородина, существует два типа органных транскрипций для фортепиано:

-максимально приближенный к знаковой структуре оригинала (транскрипции Листа шести больших прелюдий и фуг И.С.Баха);

-имитирующий органное звучание (листовская транскрипция Фантазии и фуги g-moll (1868 г.) И. С. Баха).

Именно второй тип транскрипций представляет особый интерес в сфере исполнительства и педагогики. Как известно, при разучивании какого-либо произведения пианист ставит себе цель - создать свою собственную интерпретацию на основе комплекса действий: изучения нотного текста сочинения, литературы о нем, композиторского стиля, выяснение отношения различных эпох к изучаемому произведению. Но когда сочинение является созданием не одного, а нескольких художников, как в случае с транскрипцией, и предназначено не одному, а нескольким инструментам - требуется более погруженное изучение всех сторон, касающихся этого произведения. Важно ориентироваться не только на первоисточник, инструмент для которого было написано изначально сочинение, его звучание, темповые особенности, артикуляцию, динамику, агогические приемы, использованные для игры на органе, и все-таки исходить не из буквального подражания, а именно раскрытия возможностей звучания данного сочинения на рояле. Фортепианная транскрипция Листа Фантазии и фуги g-moll является примером собственного исполнительского замысла композитора, его интерпретации данного сочинения, но при этом Б. Бородин отмечает, что транскрипция Фантазии и фуги соль минор И. С. Баха является первым примером сочинения имитирующим орган. В данном произведении Лист с помощью фортепиано создает романтический образ органного стиля эпохи барокко, который станет образцом для многих последующих обработок.

 Данная транскрипция в основе сохраняет авторский текст, оригинальное звучание, но и изобилует большим количеством динамических, темповых ремарок, аппликатурных указаний (что совершенно отсутствует в его первой работе – Шести прелюдиях и фугах), изложение нотного материала также во многом отличается от прелюдий и фуг – большая гармоническая плотность, обилие октавных удвоений, аккордовых уплотнений создают фортепианный аналог приемов органной регистровки, обильные указания педали призваны имитировать гулкую акустику собора и поддерживать масштабные динамические нарастания. Исполнителю, изучая нотный текст транскрипции, видя огромное количество ремарок, следует понять, какой исполнительский замысел композитор хотел донести до слушателя.

Конечно же при разучивании транскрипции нужно ознакомиться с текстом оригинального сочинения. В данном случае может возникнуть проблема с представлением конечного звучания, если в фортепианных произведениях нотный текст реально звучит под пальцами пианиста и соответствует в высотном и динамическом отношении нотной записи, то текст органного сочинения – это лишь схема, которая в реальном виде предстает в несколько измененном виде. Например, если мы видим в нотном тексте одну ноту, а поставим регистровку «полного органа», то к данному звуку прибавляются одноименные звуки одной, двумя, тремя октавами выше и ниже. Благодаря нижним удвоениям в педали, создается фундаментальная основа всему полнозвучию верхнего диапазона.

 Лист знал эти особенности и стремится мысленно регистровать это сочинение, таким образом все его дополнения должны максимально приблизить звучание рояля к органному. Этого же должен добиваться и исполнитель.

Аккордовая плотность, октавные удвоения в басах, нередко заполнение проходящими звуками от баса до верхнего мелодического звука, динамическое указание *ff* , обильное использование педали можно наблюдать в начале фантазии и в заключительном эпизоде. Все эти средства направлены на имитацию именно полнозвучного органного звучания, что соответствует началу регистровки фантазии – organo pleno (дословный перевод – «полный орган», это не означает включение всех без исключения органных регистров, однако это полный хор труб, дающий мощную звучность). Во избежание неправильной расшифровки украшений – транскриптор выписывает верхнюю вспомогательную ноту мелкой длительностью. На трели Лист проставляет cresc, это соответствует агогике органа, мелкие повторяющиеся звуки создают на органе иллюзии увеличения звучности.

В конце каждого построения есть авторское указание rall., которое должно быть обязательно выполнено, оно показывает смену разделов. Замедление в конце крупных построений – это тоже выразительное средство при исполнении на органе, Лист сохраняет барочную традицию, поэтому оно часто будет встречаться в нотном тексте транскрипции именно для показа смены эпизодов.

В интерпретации фуги, Лист сохраняет штрихи конечного звучания темы на органе. У Баха нет никаких артикуляционных и штриховых обозначений, но любой органист знает, что без этого не добиться выразительного исполнения на органе. Существует традиция исполнения – затакт темы и все восьмые исполняются отдельно, штрих близкий к detache; шестнадцатые ноты артикулированным legato. При перенесении темы фуги на фортепиано Лист проставляет такие штрихи – восьмые стаккато, шестнадцатые легато.

Это приемы, имитирующие звучание органного сочинения на рояле. Но есть моменты, касающиеся именно исполнительского взгляда самого Листа. Это как и указания темпов в начале Фантазии и фуги, которые больше указывают на характер музыки, нежели на темп, так и аналогичные агогические указания в среднем разделе фантазии (т.14) - espressivo, marcatissimo, accel., stringendo, rapido.

Также 2 эпизод (9-13тт.) представляет особый интерес в интерпретации Листа. Не меняются указания динамики, темпа, только проставлено указание sempre marcatissimo, когда в оригинале, это резко контрастирующий момент, происходит смена звучности, обычно это уход на другой мануал, с более тихой регистровкой, динамическим оттенком ***mf – p.*** Обусловлено это и сменой фактуры и образа. В отличие от декламационного начала, это эпизод философского размышления, внутреннего переживания, явно скорбного аффекта. В органном варианте возможно даже изменение движения на более спокойное. Поэтому тем более интересно - почему Лист предлагает исполнять этот раздел грандиозно, marcatissimo (хотя редактор Л. Ройзман указывает на возможность исполнения как в подобном случае далее на piano e legato)? Но транскриптор не случайно трактует этот эпизод на ***f,*** вэтой динамике и движении тема приобретает вселенский характер, появляется эпичность, скорбь приобретает общечеловеческий масштаб. К тому же, такой же эпизод в последующем развитии фантазии тем более будет восприниматься эффектней, когда прозвучит после следующего большого подъема звука и развития резким спадом на ***p.*** Данный эпизод можно назвать тихой кульминацией фантазии.

Интересно в нотном оформлении появление третьей строчки, причем это не педальный голос, как в оригинале, а Лист дает еще один вариант исполнения: раскладывает и заполняет тянущиеся аккорды обилием мелких нот в разных диапазонах, в целях создания большого звукового пространства (такая третья строчка появляется в 14-16тт, в 31-34тт, в последних 2-х тактах фантазии). Его исполнение возможно по усмотрению исполнителя.

Что касается динамики фуги, то здесь представляет интерес сравнения оригинала – органной регистровки, и как Лист ее переносит на рояль. Обычно крупные фуги имеют общую схему: первая и последняя части исполняются на основном мануале на organo pleno, а средняя – на побочном, с более тихой звучностью, скорее всего это интермедийные построения. Приведу пример динамики этой фуги, представленной Г.И. Козловой: «начало, тт.1-37 – ***mf***, экспозиция фуги, основной мануал, тт.37-63 – интермедийная часть, второй мануал, звучность изменяется по динамике и колориту, т.63 – переход на основной, звучание более полное и громкое - реприза.»

Конечно же, точное перенесение этой динамики на фортепиано было просто невозможно. Транскриптор обогащает палитру динамических указаний, причем можно их разделить на два вида: 1) указания, отражающие динамику сочинения в целом, его формы; 2) указания более мелкие, подчиняющиеся первым. Например: динамический диапазон экспозиции не выходит за рамки ***f*** , что соответствует динамике оригинала, но при этом Лист обогащает динамическую палитру более мелкими градациями звука. Он придерживается романтической трактовки фуги - происходит увеличение общего звучания к концу крупного построения. Первоначальная динамика, в которой предлагает Лист начинать играть фугу - ***p,*** с последующим вступлением тем динамика не меняется. В интермедийных проведениях (7-9тт., 12-14тт., 17-21тт.) Лист ставит указания crescendo, чтобы усилить направление движения к теме. Появление темы из педали органа (15 и 29 такты) автор обозначает ***mf***. Таким образом дальнейшее развитие идет на crescendo и в заключительном разделе в экспозиции фуги (тт.32-37) наивысшей точкой является ***f***. Так представлен динамический план 1 раздела. Аналогичное динамическое нарастание мы видим и во втором крупном разделе, и, собственно, в репризе.

В средней части (37 – 63тт.) появляется новый тематический материал из восьмых нот на стаккато (39т), вследствие меняется и характер музыки (в репризе при появлении этого материала Лист ставит указание scherzando). Таким образом траснкриптор хочет показать другой характер исполнения. В дальнейшем по аналогии с Фантазией Лист удваивает басовый педальный голос (55т.), добавляет аккордовые звуки в верхних голосах (57-60тт.), тем самым подготавливая переход к репризе.

Реприза наступает с проведением темы в основной тональности на ***ff*** . Но данная звучность разумеется не сохраняется до конца фуги. С появлением восьмых из среднего раздела Лист обратно возвращает динамический оттенок ***p.*** С этого момента происходит заключительное последнее нарастание звучности. В конце транскриптор ставит обозначение *rall*. И активно использует педаль, в целях имитации гулкой акустики собора.

 Как уже говорилось, данная транскрипция является своего рода устоявшейся и одобренной многими поколениями исполнителей гениальной интерпретацией органной музыки Баха на рояле. Поэтому пианисты должны проникнуться исполнительскими идеями Листа и максимально донести их до слушателя.

Литература.

1. Бородин, Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореферат диссертации. - М., 2006.

2. Коган, Г. Школа фортепианной транскрипции. - М.: Музыка, 1976. - Вып.2

3. Козлова Г.: музыкальное приношение. Воспоминания, статьи, материалы. - Н.Новгород, 2000

4. Мильштейн Я.И. Ф. Лист. 1811-1886. (в 2-х томах) – М., 1971

5. Сорокин, К. / Комальков Ю. Ф. Лист. Транскрипции сочинений разных композиторов, для фортепиано. - М., 1970. - Т. 2.