КОМПОЗИТОРИ ХАРКІВЩИНИ ДЛЯ АКОРДЕОНА/БАЯНА

Хрестоматія

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра народних інструментів України

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Проректор з наукової роботи
Маріанна ЧЕРНЯВСЬКА
_____

КОМПОЗИТОРИ ХАРКІВЩИНИ ДЛЯ АКОРДЕОНА/БАЯНА

Хрестоматія

ХАРКІВ – 2024

УДК 78.071.1(477.54):780.647.2

Композитори Харківщини для акордеона/баяна. Хрестоматія: навчальний посібник. Харків, 2024. 136 с.

Укладач: заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтва, доцент, доцент кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського **Стрілець Андрій Миколайович**

Рецензенти:
народний артист України, доктор мистецтвознавства, професор, професор Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової **Єргієв Іван Дмитрович**;
заслужений діяч мистецтв України, професор, завідуючий кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського **Снєдков Ігор Іванович**

Хрестоматію з концертно-педагогічного репертуару для акордеона/баяна як вид навчального посібника складено відповідно до програм підготовки здобувачів першого (бакалаврського), другого (магістерського) та третього (освітньо-творчого) рівнів вищої освіти галузі знань 02 Культура і мистецтво, спеціальності 025 Музичне мистецтво (навчальні дисципліни «ФАХ», «Виконавсько-педагогічна майстерність» та «Ансамбль»).

Хрестоматія містить новітні оригінальні твори для акордеона/баяна харківських композиторів, які ще не були видані. Надані методичні коментарі розкривають зміст і структуру музичного тексту, дають поради щодо методики опанування творів, створюють підґрунтя для підвищення продуктивності навчального процесу і створення адекватних концертних інтерпретацій.

Видання адресовано здобувачам вищої мистецької освіти і фаховим концертним виконавцям.

«Композитори Харківщини для акордеона/баяна. Хрестоматія» розглянуто на засіданні кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (Протокол № 9 від 19 березня 2024 року).

«Композитори Харківщини для акордеона/баяна. Хрестоматія» затверджено на засіданні науково-методичної ради та Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, протокол № 5 від «*25*» березня 2024 року.

Голова науково-методичної ради, ректор _____ Наталія ГОВОРУХІНА

© Стрілець А. М., 2024
© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2024

ЗМІСТ

Передмова…… 5

Методичні коментарі…….. 6

А. Гайденко. «Партита для акордеона/баяна №1»…… 33

Ю. Алжнєв. «Оце ж тобі, джигуне…»…….. 67

Ю. Алжнєв. «Меланхолійний вальс»…… 81

І. Гайденко. «Concertino rithmico»……. 85

А. Стрілець. «Фуга на українську тему»…….. 110

А. Стрілець. «Стилізація nova»……. 114

А. Стрілець. «Забавки»…….. 120

ПЕРЕДМОВА

Двісті років бурхливого розвитку акордеону/баяну стали невід'ємною складовою загальної історії музичної культури світу. Зручний, портативний, самодостатній інструмент полюбився меломанам усіх континентів. Популярність акордеону серед населення багатьох країн є настільки великою, що інструмент, сприймається публікою *a priori* як національний (народний). Відповідно, органічне «входження» акордеону/баяну в музичний побут і його актуалізація на концертній естраді стали «візитівкою» світового виконавського мистецтва від початку XX — до XXI століть.

Сучасне виконавство на акордеоні/баяні фактично охоплює всі історично усталені жанрово-стилістичні напрямки музичної культури: академічний; «легка музика», або «variete», «world music», джаз. Акордеоністи присутні у складі учасників рок-гуртів; різноманітних ансамблів і оркестрів, колективів, що реалізують творчі проєкти новітніх синтетичних жанрів.

Отже, підготовка музикантів високого рівня, які мають достатньо фахових компетентностей, щоб стати універсальними виконавцями на акордеоні/баяні є актуальним суспільним запитом. Підґрунтям для такої професійної діяльності є, перш за все, оригінальний репертуар. Наявність оригінальних творів не тільки унаочнює конкурентоспроможність акордеона/баяна у часопросторі світової музичної культури, але й слугує матеріалом для навчальної та концертної діяльності здобувачів мистецької освіти. Природні процеси перманентної зміни світоглядних пріоритетів і художніх смаків, технологічного удосконалення інструментів та зростання загального виконавського рівня вимагають постійного оновлення репертуару, над чим активно працюють митці всього світу.

«Власний репертуар» – найцінніше надбання для будь-якого музиканта. Пошук звучного тексту, який знаходить відгук у душі, дозволяє реалізувати особистий виконавський потенціал, презентувати найглибші творчі інтенції, створити унікальні зразки інтерпретації – надзавдання і для концертного виконавця, і для студента. Хрестоматія покликана задовольняти попит на нові

оригінальні твори для здобувачів вищої мистецької освіти першого, другого, третього рівнів та професійних виконавців на акордеоні/баяні.

Видання презентує новітні твори композиторів України, які ще не були надруковані. Троє з представлених авторів є її безпосередніми вихованцями харківської народно-інструментальної виконавської школи – Анатолій Павлович Гайденко, Юрій Борисович Алжнєв та Андрій Миколайович Стрілець отримали першу вищу освіту за спеціалізацією «акордеон/баян». Композиція – це друга освіта для Анатолія Гайденка та Юрія Алжнєва.

Звернення до баяну Ігоря Анатолійовича Гайденка – фахового композитора («не-народника») – не тільки вказує на широкий горизонт інтересів сучасного митця, а й підкреслює статус інструменту у мистецтві композиції XXI століття.

Хрестоматія містить твори, що різняться не тільки за жанрово-стильовими ознаками (велика форма, варіації, поліфонія, малі жанри), а й за формами виконавства – для соло, для ансамблю, для соло з оркестром.

Таким чином, пропоноване видання є комплексною відповіддю на актуальні запити здобувачів вищої мистецької освіти щодо концертно-педагогічного репертуару, якій віддзеркалює мистецькі реалії «тут і зараз». Тим самим відкриваються шляхи для самовдосконалення молодої генерації українських акордеоністів/баяністів, які скеровані на входження у європейський мистецький часопростір, пропагуючи світові авторські відкриття харківської школи.

МЕТОДИЧНІ КОМЕНТАРІ

Анатолій Гайденко. Партита для акордеона/баяна №1 (05.2020). Редакція для акордеона Євгенії Черказової.

Партита складається з п’яти частин:

I. Панорама мегаполісу

II. Мулен Руж

III. Спогади

IV. Астор-Танго

V. Ремінісценція

Партита – циклічна форма, різновид сюїти (концертна сюїта), що складається з п’яти і більше частин. Історія появи жанру сягає епохи бароко. Твір А. Гайденко є зразком сучасного розуміння жанру концертної партити для баяну. Представлений цикл, з одного боку, має мало спільного з бароковою партитою: в ньому відсутні і поліфонія як спосіб мислення, і традиційні частини. З іншого боку, уважно переглянувши нотний текст, знаходимо деякі спільні риси зі сталою історичною моделлю. Перша частина, «Панорама мегаполісу», є своєрідною прелюдією циклу, а остання, «Ремінісценсія», – містить активний токатний рух, чимось нагадуючи традиційну фінальну жигу. Інші частини це теж танцювальні жанрові моделі – вальс-мюзет («Мулен Руж»), танго («Астор-Танго»), повільний вальс («Спогади»). Вони не розраховані для танцювання і не є зразками легкої музики – це суто авторські композиції, іноді, не надто демократичні щодо кола слухацької аудиторії. Автор використовує означені жанрові моделі як форму і засіб для втілення свого задуму.

Партита А. Гайденка розрахована на достатньо підготовлених виконавців – здобувачів вищої мистецької освіти І-ІІ освітніх рівнів. Твір може зацікавити і професійних концертних виконавців, особливо в ракурсі створення власних виконавських концепцій. Композиторський текст, незважаючи на знайомі програмні назви, сповнений особистісного змісту, створюючи певну невизначенність, загадку. Отже, його прочитання відкриває широкий простір для інтерпретаційних версій, як на мікрорівні (кожна з частин), так і на рівні циклу. Це може бути і ретроспектива авторського бачення жанрів міського «фольклору», і поринання у вир особистих спогадів, і просто прогулянка кварталами міста, де життя вирує яскравими неповторними кольорами, та інші варіанти розкриття змісту. Виконавці з багатим емоційним досвідом відчують рефлексивну сутність цього опусу, його спрямованість на самопізнання в окресленому середовищі (жанрі). Відповідно, зможуть створити глибоко-особистісні, непідробно щирі, навіть, неочікувані виконавські версії композиторського тексту.

І. Панорама мегаполісу

Композиторський текст цієї частини дуже влучно відбиває програмність. Дві, геть не схожі одна на одну, теми вичерпно розкривають сутність буття гігантського міста.

Перша тема *Maestoso* (4/4) зображає незбагненну велич і масштаб творення людської праці – безкрайнього урбаністичного ландшафту, щільно заповненого будівлями-хмарочосами, одноманітними сірими житловими кварталами і брудними промисловими зонами – монстра, який вже давно не підвладний своїм творцям, а навпаки, підкорює всякого, хто попаде у його тенети. Для музичної характеристики свого задуму автор обрав висхідний секундовий мотив «брутальних» акордів у паралельному русі, що містить короткий (закличний) нижній тон шістнадцяткою і довгий (половинна тривалість) верхній, який повторюється на сильну долю такту, подвоюючи свою тривалість. Після двох повторів (від мелодичних *d* і від *e*) звучить третій від *f*, що вже не містить повтору верхнього тону. Після чого два поспіль тетрахорди короткими тривалостями *f-g-a* і *g-a-*b_2 утворюють дуже напружене звучання. Каскад низхідних секстолей шістнадцятими тривалостями вносять певне заспокоєння, відкриваючи мало схожий на музику звучний простір – ритмізовано-механічне «тупотіння» акордів.

Друга рухлива тема позначена *Andantino* (6/8, де чверть з *крапкою* дорівнює 120 ударам на хвилину, що у реальному співвідношенні до чверті, відповідає швидкому *Vivace*) розкриває спосіб життя міста, що ніколи не спить, – беззупинну мінливу метушню мільйонів людей і сотен тисяч машин, бурління механічного мурашнику, позбавленого будь-якої гуманістичної свідомості. Обидві теми не містять особистісних переживань, навпаки, вони показово відсторонені, «холодні», що відповідає авторському задуму – «Панорама» (огляд).

Структура твору відповідає програмному змісту. Після пафосної експозиції першої теми, що відбиває приголомшливе враження від картини світанкового мегаполісу з оглядового майданчика хмарочоса, настає час другої

теми. Вона, спочатку повільно (проходить у збільшенні, ніби формується), а потім активно, «виливається» хаотичним рухом міського трафіку, час від часу перебиваючись скандуючими акордовими ритмами роздратованих клаксонів, що застрягли у безкінечних автомобільних заторах. Цей вир відбивається у неструктурованому, немов випадковому, тематичному розробленні. Мелодія, зерно якої складає оспівування в діапазоні великої терції, не має чіткої гармонічної прив'язки. Кожне її наступне проведення варіюється за: обсягом теми, кількістю повторів, початковим тоном. До того ж тема раз по разу переривається інтермедіями, що мають ритмічні малюнки відмінні від попередніх.

Нарешті, рух обривається і тишу прорізає величне *tutti* першої теми, у дещо зміненому варіанті. Наступні 13 тактів коди за темпом і характером відповідають сфері другої теми, хоч і не містять ознак мелодії, а тільки ритми – механічний гуркіт, клацання, лязгання металу та їх відлуння – власний голос мегаполісу.

З точки зору виконавської інтерпретації, серед інтермедійних вкраплень особливу драматургічну роль виконує фрагмент *Maestoso* (т. 62-69). Це єдине місце в композиторському тексті цієї частини, де стикаються риси обох тем. За характером, темпом і акордовою фактурою партії правої руки музика ідентифікується, як сфера першої теми (хоча і не має характерного короткого затакту), але на відміну від неї, акорди звучать у низхідному русі. В той же час (так само у вигляді низхідних секвенцій), в партії лівої настирливо повторюється двічі збільшений елемент другої теми. Для адекватного розкриття змісту виконавець повинен раптово відтворити темп та характер першої теми і, так само, миттєво повернутися у вир другої.

Нотний текст зручний з точки зору аплікатури і добре пристосований для виконання як на кнопковому, так і на клавішному акордеоні. Проте, зважаючи на швидкий темп, підготовка до концертного виконання буде пов'язаною з подоланням певної кількості технологічних складнощів.

II. Мулен Руж

Назва цієї частини циклу повторює назву всесвітньо-відомого кабаре, одного з символів Парижу. За стильовими ознаками це вальс-мюзет, що відповідає французькій традиції, – віртуозна, легка для слухання музика. Раз по разу чуються приємно знайомі мотиви, що творять непересічну атмосферу святкового піднесення.

За задумом автора друга частина циклу це колаж вальсів, що утворюють шість різних за обсягом тематичних розділів, зі вступом і кодою (по п'ять тактів). Музична форми має ознаки репризності, оскільки текст шостого розділу майже повторює перший у дзеркальному викладенні (спочатку друге речення, потім перше у дещо розширеному варіанті). П'єса не містить ні змістовних, ні динамічних контрастів – мелодії вальсів ненав'язливо слідують одна за одною, немов театралізована панорама (вистава). Навіть пафосне ***ff*** короткої коди сприймається лише як завершальна крапка. Певним чином, звучний текст містить інтерпретативний натяк для виконавця, що це оглядова прогулянка повздовж або навколо Кабаре, не зазираючи в середину. Інакше, вир характерних дводольних тем «Кан-кану» обов'язково б увірвався у звучний простір п'єси, порушивши тридольне кружіння «легких» мюзетів.

Цікавим є те, в який спосіб композитор нагадує про єдність Партити як циклу. Перший секундовий мотив першої теми «Панорами мегаполісу» (у висхідному і дзеркальному – низхідному русі) пронизує тематичний зміст «Мулен Руж», де він, різкий і брутальний в оригіналі, сприймається абсолютно природньо – як невід'ємний елемент демократичних мелодій вальсу.

Заслуговує на увагу примхливість акомпанементу партії лівої руки, що, навіть, протягом одного такту може бути викладений перемінними тривалостями (чверті-вісімки) або різними штрихами (*non legato-staccato)*, містити бас виключно на сильну долю або двічи (ще і на останню). Ретельне опрацювання композиторських ремарок в тексті дозволить диференціювати вальсові теми і, таким чином, адекватно розшифрувати авторський задум.

Одним з пріоритетних завдань для виконавця буде подолання різного роду технологічних проблем. Це потрібно для створення враження віртуозної легкості, певного концертного шарму («куражу»), що огортає свідоме прагнення змалювати ідеальну картинку популярної історичної візитівки Парижу.

III. Спогади

Ця частина циклу є найбільш невизначеною з точки зору інтерпретації. Відповідно до програми, що міститься у назві, п'єса сповнена глибоко особистісного змісту. Тож, кожен акордеоніст має змогу створити свою виконавську концепцію, творчо потрактовуючи текст згідно з власним баченням цієї музики.

«Спогади» – це повільний вальс, що за будовою наближається до куплетної форми (зі структурною секцією типу *AB*), де тема-заспів *A*, з незначними відмінностями, проводиться тричі, утворюючи три об'ємні розділи. Для розуміння авторської драматургії більш важливими є змінна *B*, де закодовано головні змістовні трансформації, і яка відчутно впливає на сприйняття кожного наступного проведення теми *A*. Основу приспіву (*B*) складають акордові скандування, місцями доволі драматичні за характером, що перекликаються з інтермедіями з «Панорами мегаполісу» (I частини Партити). При цьому основне акордове зерно *B* за кожним наступним разом отримує іншу ритмічну структуру, а наповнення розділу змінюється за обсягом і містить риси тематичного розроблення. Зважаючи на програмність, в уяві виникають образи «подієвої ретроспективи», сповненої емоцій особистісного відношення до викладеного наративу.

Композиторський текст «Спогадів» містить вже знайому, за попередніми частинам Партити, характерну малосекундовою інтонацію: у передостанньому такті заспіву вона висхідна, а у приспіві, навпаки, – переважає низхідний варіант.

Пристосований для виконання на баяні/акордеоні текст п'єси у помірному темпі не створює помітних технологічних складнощів. Виконавську проблематику становить творче прочитання і розкриття змісту центральної частини циклу.

IV. Астор-Танго

Назва четвертої частини циклу вказує на конкретну особу – «Великого Астора», відомого аргентинського композитора і бандонеоніста Астора П'яцоллу, з чиїм ім'ям асоціюється сучасне танго (*tango nuevo*) і неймовірний зліт популярності цієї музики у всьому світі починаючи з другої половини XX століття.

Тричастинна репризна будова твору перетинається з характерною трикомпонентною структурою танго, коли є два крайніх розділи і тріо. Але «віддаючи шану кумиру», який порушив догми сталого танцювального жанру, Анатолій Гайденко теж вийшов за межі очікуваного. Його «Астор-Танго» – це не зовсім танго, навіть в його більш широкому новітньому розумінні, і воно точно не розраховано на сценічне втілення у вигляді притаманної жанру хореографії.

Лейтмотивом «Танго», як і всього циклу, є мала секунда. Мелодія сповнена секундових інтонацій у висхідному і низхідному русі. Зміст музики крайніх розділів форми багатошаровий. Він одночасно містить кілька значень, створюючи творчий простір для розкодування нотного тексту. Вдумливий інтерпретатор відчує і відсторонені філософські роздуми, і глибоку тугу, і пристрасть (то приховану, то відверту). Перше, на що слід звернути увагу, це акомпанемент в партії лівої руки. Він примхливий, не містить басу на першу долю і перманентно змінює свою структуру. Зважаючи на неоднозначний зміст, емоційний досвід певних виконавців може підштовхнути їх до активного застосування агогіки. Нотний текст не містить композиторських ремарок щодо цього засобу виразності. Подібне втручання може суттєво вплинути на образний зміст музики, спотворюючи звучну реалізацію авторського задуму не тільки, безпосередньо, Танго, а й на рівні циклу. Тож, слід застерегти інтерпретаторів від зловживання агогікою, рекомендуючи обмежитись мікро рівнем.

Іншим важливим компонентом адекватного прочитання тексту виконавцями є дотримання вказівок щодо штрихів, які містять вагомий фразувальний контент. Композитор чітко висловив побажання, як саме повинні

виглядати мотиви і короткі мелодійні фрази, ретельно відобразивши їх відповідними позначками в нотах. Деякі з них сприймаються як вельми незвичні, але в цьому і полягає оригінальність задуму, який потрібно осягнути і донести до слухачів.

Короткий середній розділ ґрунтується на «важкому» тематизмі «Мегаполісу» та містить деякі інтонації «Мулен Руж», що унаочнює єдність циклу. Наприкінці репризи виникає коротка буремна кода, яка є похідною від середнього розділу. Контент двох останніх тактів твору заслуговує на окрему увагу виконавців. Партія правої руки у передостанньому такті містить три жорстких повторюваних акорди (останній залігований тримається до фіналу звучання), що ясно вказують на зв'язок з першою частиною сюїти та загальну єдність циклу. В той же час, партія лівої руки «відповідає» стандартним для кадансу басовим ходом в ритмі, який є характерним для жанрової моделі танго. Отже, якість звучної реалізації цього короткого епізоду суттєво впливає на сприйняття музики в цілому і безпомилково відбиває рівень опрацювання змісту твору виконавцем.

V. Ремінісценція

Ремінісценція – складне психологічний феномен, механізм виникнення якого дотепер лишається достеменно нерозкритим і неописаним фахівцями. Сутність процесу полягає в раптовому несвідомому поринанні у минуле, відтворенні інформації або подій через якийсь час після їх сприйняття без повторень і навмисної участі людини. Спогади такого роду можуть певним чином спотворюватися (у порівнянні з реальними) на тлі емоцій (позитивних або негативних), які виникали під час їх запам'ятовування.

Саме з позицій такого змісту програмності слід інтерпретувати композиторський текст фінальної частини сюїти. Слухач поринає у дивний світ ніби знайомих і, в той же час, незнайомих – спотворених мотивів, які утворюють суцільний, дещо химерний, вир.

Задум відбивається на музичній формі, що не має репризності. Твір починається зі строкатого вступу (16 тактів), який за змістом можна представити

у вигляді схеми: 5+1+1+9, де перший музичний фрагмент має певну тематичну самостійність, а останній *Maestoso* апелює до «Мегаполісу» утверджуючи його як подієву локацію.

Далі слідує Токата, що складає переважну частину обсягу твору. Цей розділ не має явної структурованості. В ньому у безперервному русі стикаються різні мотиви і фактурні патерни, пов'язані з попередніми чотирма частинами циклу. Через 44 такти рух раптово спиняється ферматою на тактовій рисці.

14 тактів *Andante sostenuto, rubato* сприймаються як рефлексивний епізод, під час якого відбувається переосмислення «цінностей». Так Мала секунда, що домінувала в тематизмі протягом усіх попередніх частин (всі теми починалися з неї), стає Великою секундою. Композитор тричі поспіль ставить поруч *б2*, потім *м2* і знову *б2* (в партії лівої руки двічі), немов розмірковуючи «а як би могло бути якщо…». Його думки ненадовго (5 тактів) перериває перший фрагмент вступу. Після чого автор повертається до розпочатого, але на іншому рівні – три такти поспіль він повільно вслухується у секундові ходи паралельних квартсептакордів, що належать до тематичної сфери «Панорами мегаполісу». Завершує твір і цикл коротка віртуозна чотиритактова Кода, в передостанньому такті якої з'являється ще одна версія Секунди – збільшена секунда. Але чотири *сі мажорних* акорди з пониженою II ступінню ставлять крапку на подальших творчих пошуках.

«Ремінісценція» містить багато виконавських проблем з точки зору технології. Текст токатного розділу сповнений різноманітних 4-5-звучних акордів, що змінюються швидкими пасажами, які, в свою чергу, миттєво переходять у нові акорди. Додаткову складність створює те, що часто акорди викладені у доволі широкому розташуванні (загальний інтервал складає дециму). Якісно зіграти серію таких п'ятизвучних акордів одразу після пасажу – непросте завдання навіть для вправного виконавця. Отже, окрім обрання зручної аплікатури доведеться окремо опрацьовувати такі ігрові епізоди, вивіряючи і доводячи до автоматизму траєкторії руху кисті та пальців. Суттєву увагу слід приділити міховедінню: текст містить фрагменти, які потрібно виконати

способом гри *тремоло міхом* посеред загального руху. А це передбачає чіткий контроль за дотриманням обраної схеми зміни напрямів руху міху, щоб перед початком таких епізодів півкорпуси інструменту були максимально наближені один до одного.

Серед виконавських завдань звучна реалізація штрихових ремарок автора. Їх багато і вони різноманітні. Раз по разу зустрічаються приклади диференціації артикуляції, коли в партії правої руки маємо арпеджовані групування шістнадцяток штрихом *legato*, в той час, коли ліва рука повинна виконувати акорди восьмими тривалостями на *staccato*. Або інший приклад: тривалості акордів партії правої руки і басів однакові, але для правої руки зазначено грати штрихом *non legato*, а для лівої – *staccato*. Виконавець обов'язково повинен дотримуватися авторських ремарок такого роду, тому що вони допомагають прочитати і розкрити зміст твору, створивши адекватну виконавську інтерпретацію.

Партита для акордеона/баяна №1 А. Гайденка оригінальний твір, що відповідає актуальному запиту на створення сучасних крупних форм для навчальної та концертної практики здобувачів вищої мистецької освіти та професійних виконавців. Композитор згенерував галерею жанрово-образних осередків, об'єднавши їх у змістовному контексті буття Мегаполісу. П'ять чистин циклу створюють простір для творчості – розвитку музично-образних уявлень, розуміння засобів і композиційних механізмів, за допомогою яких реалізується єдність форми, покращення інтерпретаційних навичок, вдосконалення технологічних виконавських аспектів.

Юрій Алжнєв. «Оце ж тобі, джигуне…» парафраз для готово-виборного баяна на тему української народної пісні «Ой, джигуне, джигуне…» (07.2022).

Як відомо, парафраз в музиці це концертний твір (віртуозна фантазія) у вільній формі на тему іншого автора або народну мелодію. «Оце ж тобі, джигуне…» є гідним зразком такого жанру. Твір є прикладом погляду досвідченого яскраво-національного композитора на створення сучасних інструментальних версій української народної пісні. Зі слів Ю. Алжнєва щодо

обрання теми: «Сьогодення з Минулим творить Майбутнє... На цей час, як ніколи, постала велика потреба звернення і спілкування не тільки літературною рідною мовою, але й фаховою музичною, яка зростає з Пра - пра інтонації, інтонаційних зворотів, інтонаційних кадансів, що відповідає природньому мисленню нашого народу».

Опанування Парафразу буде до снаги здобувачам вищої мистецької освіти І, ІІ і ІІІ освітніх рівнів та професійним концертним виконавцям. «Оце ж тобі, джигуне…» доволі харизматичний віртуозний концертний твір, що висуває високі вимоги не тільки до ігрової технології і моторної вправності, а й емоційного досвіду та аналітичних навичок музиканта.

Ознайомлення з тестом української народної пісні «Ой, джигуне, джигуне…», що являє зразок життєвої філософії нашого народу, допоможе краще зрозуміти образний зміст музичного твору, його гумористичний пафос і мінливий характер. Процес колективного творення вербального першоджерела триває, як це завжди відбувається з народною піснею, протягом багатьох поколінь. Одні рядки додаються, інші, втрачаючи актуальність, відходять (забуваються). Тому дев'ять куплетів пісні, одночасно, містять і тлумачення загальнолюдських законів і побутово-ігрові елементи залицяння та ще й певний повчальний підтекст. Можливо саме тому структура парафразу вийшла доволі строкатою.

«Оце ж тобі, джигуне…» – твір мало схожий на традиційні варіації або обробки народної мелодії, що будуються за принципом поступового технологічного ускладнення. Ю. Алжнєв, довершено володіючи різними композиційними техніками, створив багатоплановий монотематичний твір, насичений подіями різного роду. Протягом, близько семи хвилин, звучання виконавець повинен відверто транслювати різні, подекуди дуже контрастні, емоційні душевні стани людини (смуток, рішучість і завзяття, романтичні роздуми, щирі веселощі), достовірно відобразити побутові ситуації (на кшталт: сцени залицяння до дівчини або суто чоловіче «Стій хлопче!... Куди йдеш?»), яскраво змалювати картини природи (літні сутінки, теплу ніч сповнену

таємничих звуків). До того ж драматургічний «сценарій» передбачає численні неочікувані сюжетні повороти, що вимагає фахового вміння «швидко перемикатися» на відтворення іншого образного змісту, трансляцію емоції іншого знаку. Саме тому, потрібна ґрунтовна і виважена робота над створенням виконавського плану. В іншому разі, буде дуже складно відповідним чином «озвучити» авторський задум і, майже неможливо, поєднати окремі розділи у логічну та зрозумілу смислову форму.

Слушним і необхідним напрямком роботи над парафразом є аналіз музичного тексту на предмет виявлення тематичних елементів. Жодного разу ми не почуємо повного проведення мелодії української народної пісні. Більше того, щоб скласти уявлення про неї доведеться послухати оригінальні записи співу «Ой, джигуне, джигуне…». При цьому фактура композиторського тексту, з притаманним автору оркестровим мисленням, сповнена тематичних фрагментів і мотивів. Вони перманентно перебувають у стані варіантно-варіаційної розробки – проводяться: у збільшенні та зменшенні, оберненні, дзеркальному русі; у різній щільності фактури та темпоритмі; фрагментами відмінними за обсягом; нашаровуючись одні на інші; час від часу розриваючись інтермедіями. Ретельна робота на рівні *творчого пошуку* допоможе віднайти приховані, на перший погляд, тематичні елементи і озвучити їх належним чином, адекватно відтворивши музичну форму.

Іншим важливим путівником для створення адекватної інтерпретації цього твору є численні авторські ремарки у нотному тексті. Композитор, який сам віртуозно володіє баяном, дуже ретельно відобразив свої творчі наміри щодо всіх виконавських аспектів: темпоритму, характеру музики, артикуляції і штрихів, способів звукоутворення, тембрів (регістрів багато-тембрового інструменту), динамічного діапазону і нюансів до найменших коливань. Опрацювання цієї інформації допоможе уявити авторський задум, як у площині образного змісту, так і прочитанні форми у часопросторі розгортання драматургії.

Однією з найважливіших складових відтворення звучного тексту є належне відображення у грі чисельних вказівок композитора щодо темпу і

характеру звучання. Вони прямо вказують виконавцю на найсуттєвіші риси образного змісту авторського мета-тексту. Поруч з термінами, що безпосередньо стосуються темпу, автор зазначає яким повинен бути характер гри, наприклад: «пронизливо», «таємничо», «весело», «з характером», «сумно», «велично». Користуючись такими конкретними ремарками-порадами, виконавець доволі легко може уявити змістовну «канву» і образне наповнення твору.

Окрему увагу слід приділити ретельному прочитанню тексту, звичного для готового баяну, гомофонно-гармонічного акомпанементу (чергування бас-акорд), що містить багато інформації про штрихи, а, відповідно, суттєво впливає на відображення змісту твору. Вже протягом перших двох тактів (**7-8**), коли тільки з'являється акомпанемент (а разом з ним і тема), автор зазначає: в **т. 7** баси і акорди *tenuto* (витримано); в наступному такті (**т. 8**) – бас з акцентом, акорд на стакато. Це, звісно, створює неоднозначність сприйняття простої, на перший погляд, мелодії, збагачуючи тему додатковими змістовними рівнями. Наведений простий приклад (один з багатьох можливих) ілюструє, яким чином формується прогнозована множиннісь варіантів майбутнього розгортання образної драматургії. Отже, від ретельності зв*у*чної реалізації вказаних в нотах штрихів буде залежати настільки адекватно і повною мірою виконавська версія розкриє зміст, закладений автором.

Текст Парафразу містить безліч технологічних складнощів, які охоплюють фактично всі види техніки гри на баяні: дрібна техніка (швидкі гамоподібні і арпеджовані пасажі) в партії правої і лівої руки, інтервали, акорди (в тому числі швидкі широкодіапазонні стрибки), швидке тремоло міхом, вібрато. Отже, виконавцю необхідно відповідально поставитися до підбору оптимальної аплікатури, що істотно полегшить вирішення означених проблем. Також, плануючи концертну презентацію необхідно врахувати, що для вирішення всіх технологічних завдань потрібен доволі тривалий час. Опрацьовувати окремо доведеться, і фрагменти тексту, і партії правої та лівої руки.

Парафраз «Оце ж тобі, джигуне…» Юрія Алжнєва – яскравий, сучасний, віртуозний оригінальний твір для акордеона/баяна, що відповідає уподобанням

виконавців і очікуванням слухачів, та якнайкраще розкриває виразні можливості багатотембрового готово-виборного інструменту.

Юрій Алжнєв. «Меланхолійний вальс» для акордеона/баяна (08.2022).

Вальс, а особливо оригінальний для акордеону/баяну, зазвичай сприймається як розважальна жанрова форма (легка музика) для слухання під час відпочинку або танцювання. Проте, назва «Меланхолійний вальс» натякає на геть інший змістовний вектор музики. Меланхолія – пригнічений психічний стан, для якого характерна певна душевна спустошеність і загальмованість думок, що спричинені похмурим сумним настроєм, тугою.

За словами композитора: «це експромт, створений в короткий термін, черговим сумним вечором на тлі важких думок про криваву війну, зруйновані міста і долі українців, непомірний тягар, що його несе Україна впродовж кількох останніх століть».

Вступ, обсягом дев'ять тактів, структурований на дві фрази – 5 тактів мелодії без супроводу та 4 такти характерного вальсового метро-ритму у відповідному темпі. Виконавцю слід добре поміркувати над інтерпретацією перших чотирьох тактів твору, які складаються з «нехитрого мотивчика» і трьох поспіль його низхідних секвенцій. Творче застосування запропонованого композитором *rubato* може неабияк збагатити виконавську версію, істотно вплинути на сприйняття і розуміння всього подальшого музичного матеріалу, немов ключ, що дозволяє розшифрувати закодований глибинний зміст.

Тематичну основу «Меланхолійного вальсу» складає діалог тужливих секундових мотивів, підсилених невальсовими ритмічними утвореннями в партії правої руки, **ц. 1** і пустотливих пасажів **ц. 2** – немов заспів і приспів. Таке поєднання утворює змістовний контраст, що розкриває драматургію авторського задуму. Цифри **3, 4 та 5** є подальшим розвитком трагічної фабули. На окрему увагу заслуговують оригінальні композиційні рішення. Так у **ц. 3** і **4** композитор створює метричний контраст (конфлікт) між контентом правої руки, який продовжує існувати в тридольній вальсовій пульсації, і матеріалом партії лівої

руки, згрупованим у дводольному метрі. Також, до партії лівої руки переміщено секундові мотиви теми зменшеними тривалостями.

Чергова хвиля розвитку починається у **ц. 6**, але через чотири такти переривається. У 58 такті, в розмірений вальсовий ритм, раптово, втручається епізод, що ґрунтується на темі, абсолютно контрастній за мелодією і метричною структурою. Це лемківська весільна співанка. Її, здавалось б, недоречне жартівливе звучання гострим лезом врізається у свідомість, підкреслюючи трагічний зміст твору. Це натяк на відомий історичний епізод, а саме, примусове виселення українців з Польщі наприкінці Другої Світової війни – чергові страждання і скалічені життя. Співанка звучить протягом восьми тактів, а потім зникає, так, ніби і не було її зовсім, мов примара. Наступні цифри **8** і **9**, яка за будовою музичної форми є Кодою, містять пасажі необтяжені глибинним змістом, уособлюючи байдужість і втому.

«Меланхолійний вальс» приклад малої форми, що сповнена глибокого образного і емоційного змісту. Чуттєвий виконавець віднайде багато можливостей для творчої інтерпретації, комунікації з автором і слухачем. Вальс корисний для розвитку музичного мислення, моторики і технічної вправності.

Ігор Гайденко. «Concertino rithmico» для баяна та камерного оркестру (2009), ударні додано приблизно на рік пізніше.

Твір присвячено відомому виконавцю-баяністу і педагогу, заслуженому артисту України, професору Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Олександру Володимировичу Міщенку (1956-2018). Слід зазначити, що Ігор Гайденко створював Концертино під конкретного виконавця. На його думку, саме Олександр Міщенко, досвідчений виконавець, який володів блискучою технікою та бездоганною якістю звукоутворення на баяні, міг якнайкраще реалізувати авторський задум.

Прем’єра твору відбулася на фестивалі «Київ мюзік фест» у 2009 році. Виконавці – Олександр Міщенко та оркестр Київська камерата, диригент – Валерій Матюхін. У 2010 році твір було презентовано у Великій Залі ХНУМ імені І. П. Котляревського – соло Олександр Міщенко, за роялем автор. За кілька

місяців у Києві було здійснено фондовий запис Концертино у супроводі академічного оркестру народної та популярної музики Українського радіо, керівник і головний диригент народний артист України Святослав Литвиненко.

«Концертино ритміко» – твір крупної форми, розрахований на виконавців-баяністів/акордеоністів високого рівня фахової підготовки. Мова йде про здобувачів вищої мистецької освіти бакалаврського, магістерського освітніх рівнів, докторів мистецтва та професійних концертних виконавців.

Характер музики відповідає назві – «Концертино ритміко», тому саме різноманітні ритмічні утворення в концертній системі *solli – tutti* складають зміст твору і є його тематичним матеріалом. Лише «романтичний» фрагмент партії соліста (може розглядатися, як побічна партія), короткий епізод в розробці і каденція, що за стилістикою нагадують *Nuevo tango*, виступають контрастом до жорстких, а місцями і жорстоких, урбаністичних ритмів головної теми. Ці розділи звучного тексту партитури уособлюють хвилювання оголеної душі, яка прагне глибоких почуттів і особистого простору у механістичному світі, що відкидає гуманістичні ідеї.

Тематичний матеріал Концертино переважно ґрунтується на немелодичній основі. Обидва елементи головної партії, які є змістовним стрижнем твору, нагадують варіантні ритмізовані скандування. Композитор відходить від традиційної для крупної форми схеми тональних контрастів. Поруч зі стандартними засобами розробляння тематичного матеріалу застосовує елементи імпровізації, яка стає суттєвим драматургічним чинником.

Виконавець «Концертино ритміко» стикається з низкою проблем, переважна кількість яких припадають на площину ігрової технології. Зміст і структура твору та чітка визначеність авторських ремарок щодо виконання тексту не передбачають відчутної інтерпретативної свободи. Навіть у каденції соліста, основу якої складає другий елемент головної партії, обумовлено дуже обмежене застосування агогіки поза кордонів, визначених композитором.

На першому щаблі виконавських труднощів стоїть адекватна звучна реалізація складних синкопованих ритмічних утворень, що мають варіантний

спосіб розвитку, продукуючи нові структури незначної відмінності. Саме подібність і *незначна відмінність* ритму тематичних елементів соліста підсилена неспівпадіннями зі структурами ритму оркестрової партитури складають найбільшу виконавську проблему. Також в тексті присутня велика кількість елементів поліритмії: накладання тріолей на квартолі; накладання октолей на тріолі; накладання секстолей на каскад синкопованого супроводу (має квартольну природу), що одночасно йде у збільшенні та у зменшенні і таке інше. В якості засобу розвитку музичного матеріалу використовується співставлення перемінних розмірів такту 3/4 - 7/8, що додатково ускладнюється довгими синкопами та варіюванням метричних наголосів.

Такий непересічний комплекс метро-ритмічних проблем вимагає від виконавця ретельної роботи саме над цим ігровим компонентом. Доведеться працювати з інструментом і метрономом, сольфеджувати з метрономом і без нього, практикувати заняття без інструменту, уявляючи ритмічні структури внутрішнім слухом по нотах і без них. З іншого боку, «Концертино ритміко» – твір надзвичайно корисний для здобувача вищої мистецької освіти саме в площині розвитку метро-ритмічних уявлень і навичок їх практичного втілення під час гри з акомпанементом.

На другому щаблі виконавської проблематики знаходиться запит до рівня «акордової техніки». Можна впевнено говорити, що композитор більшою мірою орієнтувався на виконавців на інструментах з кнопковою клавіатурою. Понад половини від загального обсягу нотного тексту соліста складають акорди по три-чотири звука, як в партії правої, так і в партії лівої руки, – майже всі теми викладені акордами. Часто (переважно в партії правої руки) акорди записані дрібними, шістнадцятими тривалостями та утворюють акордові пасажі, виконання яких вимагає не аби-якої технічної вправності. Не секрет, що складнощі такого роду вирішуються за допомогою раціонально підібраної аплікатури та застосування додаткових рядів клавіатури. Але, навіть, наявність п’яти рядів клавіш правого напівкорпусу на сучасних інструментах не дозволяє повною мірою вирішити всі аплікатурні труднощі, що виникають. Тож

доведеться попрацювати у напрямку відпрацювання технічних складнощів і підвищення акордової техніки. Потрібно звернути увагу на синхронне натискання клавіш у різних пальцевих конфігураціях акорду з метою отримання одночасної звукової відповіді. Якісної гострої «атаки звука», обумовленої тематизмом скандуючого характеру штрихом *marcato*, можна досягнути за допомогою активного туше всіх пальців підсиленого підкресленою акцентуацією міхом кожного з акордів. Звучання останнього акорду перед паузою слід зупиняти міхом, таким чином, дещо подовжуючи його та імітуючи природній резонанс корпусу інструменту.

Партія соліста Концертино вимагає від виконавця віртуозної дрібної техніки. В тексті представлено швидкі (секстолями шістнадцяток) і дуже швидкі (тридцять другими тривалостями і, навіть, октолями тридцять других) пасажі, як гамоподібні, так і арпеджовані. Необхідно приділити належну увагу підбору зручної аплікатури для гри у високому темпі. Це, перш за все, позиційна аплікатура з дещо обмеженим застосуванням першого пальця (по можливості).

Нарешті, «Концертино ритміко» – це твір для баяна/акордеона з оркестром, тому виконавцю потрібні навички гри з акомпанементом. Зважаючи на рівень складності сольної партії з точки зору ігрової технології і точного відображення метро-ритму та її неспівпадіння зі структурами ритму оркестрової партитури, етап роботи з концертмейстером, що передує виходу до оркестру, потрібен навіть досвідченому виконавцю. При цьому концертмейстер ні в якому разі не повинен коритися волі виконавця-соліста в розрізі звучної реалізації метро-ритмічних утворень, бо це може мати негативні наслідки під час загальних репетицій з оркестром. Потрібно розуміти, що через певну акустичну перевагу струнно-смичкової групи, солісту під час гри з оркестром доведеться постійно використовувати активну артикуляцію звуку із міховим підкресленням. Важливими чинниками, які допоможуть солісту не втрачати лідерство, є повне витримування тривалостей нот і активність у застосуванні мікро і макро динаміки.

«Концертино ритміко» Ігоря Гайденка є високовартісним зразком оригінального репертуару для баяна з оркестром, корисним як в навчальній, так і концертній практиці. Музика сприймається як сучасна, свіжа, оригінальна і, при цьому, достатньо демократична з точки зору сприйняття слухацькою аудиторією.

Андрій Стрілець. «Фуга на українську тему» (2016).

Композиції для акордеона/баяна, цілком виконані у поліфонічній техніці, нечасто зустрічаються серед творів вітчизняних композиторів. Зазвичай здобувачі вищої освіти, що опановують мистецтво виконання поліфонії, покладаються на творчий спадок Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, або більш сучасний цикл Прелюдій та фуг Д. Д. Шостаковича. В цьому ракурсі «Фуга на українську тему» є доволі унікальним явищем – повноцінна чотириголосна імітаційна поліфонія, а не фугато, яка спирається на національний інтонаційний ґрунт.

Темою фуги обрано перероблений варіант мелодії козацької пісні «Ой, на горі вогонь горить». Першоджерело має трагічний зміст – пісня розповідає про козака, що дістав у бою гіркої долі. Життя ледь жевріє в його понівеченому тілі, герой доживає свої останні миті, дає настанови своєму коневі, згадує батьків – мамку і батька. Отже, тема, як головна музична думка і джерело драматургії всього твору, вкладає відповідну образну змістовність у звучний текст.

Традиційно, фуга складається з двох розділів – експозиція та вільний розділ. Вільний розділ зазвичай перевищує експозицію у 2-3 рази. Він також може містити середню частину (розробку) та заключну – репризу. Таким чином утворюється тричастинність. Тема «Фуги на українську тему» відноситься до типу «Andamente» – довга тема у помірному темп. Оскільки це мелодія української народної пісні, вона складається з двох рівних за обсягом мотивів, які закінчуються характерною ритмічною побудовою – синкопою, котра, в свою чергу, виступає важливим змістовно-емоційним елементом твору. Експозиція фуги традиційна з основною темою і протискладенням, тема проводиться поступово у кожному з чотирьох голосів. Поліфонічна тканина твору містить різноманітні варіанти викладання теми – прямий, дзеркальний, ракохідний, у

збільшенні і зменшенні, з виокремленням певних фрагментів, що розробляються самостійно. Протискладення, як повноцінний контрапункт, також набуває ґрунтовного розвитку. Гармонічне наповнення виявляється доволі складним, сповненим дисонансів, фактура насичена.

Відповідно до тексту пісні, твір сповнений болю і страждань. За задумом композитора музика зображає події, що спричинили загибель героя – криваву битву у всіх її брутальних проявах. Тема фуги сурова і сумна. Такий же емоційний зміст транслює весь експозиційний розділ, поступово накопичуючи енергію і динаміку. Втручання інтермедійних пасажів змінює характеристики звучного тексту – він набуває рухливості, що спричиняє емоційне перетворення. Так у **т. 44** тема вперше набуває героїчного звучання, яке символізує віру у перемогу і надію на життя. Два верхні голоси утворюють канон в такт, а в басу, паралельно, тема звучить у чотирикратному збільшенні. Автор пропонує виконувати цей фрагмент із застосуванням чотириголосного регістру «*Tutti»*, що дає інструменту максимальну звукову потужність (***f***) і підсилює пафосний настрій звучання. Героїка основної теми раптово зникає у **т. 51**. Десь далеко, в глибині тиші ***p*** відбувається розроблення прямих і дзеркальних елементів теми протискладання, що створює враження сплетіння тривожних почуттів, смутку і, навіть, розпачу. Але з **т. 61** піднімається нова, нечувана хвиля протистояння. Починається «справжня бійня» не на життя, а на смерть – це кульмінація твору, події якої призводять до фатальних наслідків. У **т. 67** від теми залишаються лише окремі «шматки», що перебувають у стані несамовитої суперечки дисонасів, нашаровуючись один на інший, на тлі пульсуючої трелі в басу. Градус емоцій підіймається до критичної позначки і обривається. Після рефлексивної паузи починається Кода ***Maestoso*** (**т. 75**). У певному сенсі її можна вважати відходом від традиційної структури фуги, відбуваються зміни темпу і характеру музики. Проте, зберігається принцип викладення матеріалу – за структурою це така собі стретта: в басу тема звучить у збільшенні, у верхньому голосі експонується її дещо переосмислений варіант, у другому голосі перший мотив теми проводиться у зменшенні, третій голос містить повільний поступовий висхідний секундовий

мотив. Кода сповнена героїчного пафосу і позитивна за змістом, вона ідеалізує головного героя, і є втіленням незламної віри у неминучість перемоги, незважаючи на будь-які негаразди. Підтвердженням цієї тези є поява у **т. 82** нової потужної версії основної теми, яка захоплює звучний простір і ставить «переможну» крапку у тривалій і виснажливій боротьбі, що складає зміст драматургії твору.

«Фуга на українську тему» А. Стрільця – сучасний взірець повноцінної імітаційної поліфонії на українську народну тему, художньо-виразний та насичений. Твір є актуальним для урізноманітнення концертного репертуару здобувачів вищої мистецької освіти і професійних виконавців на акордеоні/баяні. Фуга належить до музичних зразків високої складності. Вона вимагає певного емоційного досвіду та містить багато завдань, як з точки зору опанування тексту, так і виконавської технології, тому буде до снаги здобувачам вищої мистецької освіти I, II та III рівнів та професійним виконавцям. Основні поради – підібрати зручну, раціональну аплікатуру та скласти сталу схему змін напрямку руху міху, дотримання яких допоможе адекватному викладу поліфонічного тексту. Слід ретельно попрацювати над артикуляцією, що має відповідати пісенному складу музики, та віднайти її відповідну диференціацію для відтворення героїчних настроїв і прихованої суворої ходи. Змістовно-емоційне наповнення та артистичне піднесення є підґрунтям для успішної публічної презентації твору.

Андрій Стрілець. «Стилізація nova» (2017). Редакція (2023).

Зміст твору відповідає назві – «Стилізація» це свідоме наслідування прикмет якогось стилю. В нашому випадку, стилю бароко. Додане «nova» відображає бажання автора надати сталій стилістиці елементів сучасного звучання, експресії і образної драматургії.

«Стилізація nova» це варіації на кшталт Чакони, де ядром варіювання є не тільки тема, але й гармонічна послідовність. Також, твір може розглядатися і як подвійні варіації. У **т. 9**, після проведення основної теми, з’являється ще одна мелодія, яка інтонаційно близька до першої теми, може сприйматися як її

продовження, але має відмінну структуру (секвенція низхідних патернів, яким діалогічно відповідають дзеркально висхідні). І головне, в перспективі ця друга тема набуває самостійного розвитку і вступає у взаємодію з першою «основною». Стилізація складається з трьох розділів (хвиль розроблення тематичного матеріалу) і коди.

Починаючи з другої варіації (**т. 32**) композитор починає скорочувати структуру теми зі стандартних восьми тактів до семи, відкидаючи останню тоніку. Подібний композиційний прийом суттєво впливає на підвищення експресії і «динаміки форми» загалом, бо там, де повинна відбуватися тональна релаксація, вже починається нова хвиля розвитку. Таким чином, емоційний градус зростає швидко і вже четверта варіація (**т. 46**) продукує потужне акордове скандування, яке обривається, не отримавши розв'язання.

Після зупинки на тактовій рисці починається другий розділ *h moll* (**т. 60**) – суто поліфонічна хвиля розвитку, яку утворює триголосне фугато. Його тема ґрунтується на дещо видозміненій першій темі Стилізації, а протискладання – на другій. Цей розділ має стійкий динамічний і емоційний розвиток протягом 47 тактів, що починається з одного голосу на ***p*** і сягає потужного ***f***, посиленого читириголосним регістром інструменту та подвоєннями в окремих голосах.

У **т. 108** раптово виникає грандіозний контраст – динамічний, фактурний, змістовний і тональний. Звідси починається третя хвиля розвитку, яка повертає початкову тональність *c moll.* Події розгортаються бурхливо. Розділ відкривається одноголосним проведенням дещо видозміненої першої теми, що за рахунок динамічного нюансу ***p***, примхливих штрихів і пауз (пропущені перші долі деяких тактів і більшість гармоній супроводу) набуває рис невпевненості, слабкості, залежності. Проте потужний акордовий затакт до **т. 116** кардинально змінює образний зміст. Від тепер і до **т. 174** звучить велична чакона, що з кожною наступною варіацією тільки додає емоційного і динамічного градусу. У **т. 145** звучання сягає рівня справжнього пафосу, мелодична складова теми зникає і на перший план виходить гармонічна послідовність, викладена акордами у широкому розташуванні в нюансі ***ff***. У **т. 160** відбувається прискорення темпу

Piu mosso, застосовується прийом гри *тремоло міхом*, динаміка і емоційна складова продовжують набирати обертів. В якості варіанту виконавської інтерпретації цього музичного фрагменту можна рекомендувати постійне прискорення (***accelerando***), що посилить враження «відчайдушного нагнітання», яке раптового обривається тишею генеральної паузи (**т. 175**). Цей творчий прийом можна протрактовувати як відображення часової порожнечі, яка пролягає між нами і епохою величного бароко, що все ж давно минула. ЇЇ розуміння є доволі суб'єктивним і пов'язане з образами, які малює наша уява спираючись на наявну інформацію та особистий світогляд.

8 тактів Коди містять основну тему, поділену на двоє. Перша її частина відтворює звучання експозиційного проведення (у відповідному темпі, характері і динамічному нюансі ***p***), що, немов, згасає у плині часів. А жорстке і брутальне звучання кадансу (***ff*** *marcato*) в акордовому викладі повертають нас до урбаністичних реалій сьогодення.

«Стилізація nova» – твір орієнтований на здобувачів І, ІІ рівнів вищої мистецької освіти та професійних виконавців. Звучний текст має властивість провокувати недостатньо досвідчених акордеоністів до зайвого форсування динаміки у процесі розкриття ними образної драматургії твору. Слушним кроком стане створення виконавського плану, який би враховував раціональне використання всіх засобів виразності. Ще однією важливою складовою творчої роботи є дотримання рівномірності метро-ритмічної пульсації та артикуляційної одноманітності, що відповідають рисам означеного барокового стилю. «Стилізація nova» містить достатню кількість технологічних завдань (акордова фактура, поліфонічний виклад, швидкі пасажі, застосування прийомів гри міхом), від вирішення яких буде залежати якість реалізації творчого задуму композитора і презентації власної концертної інтерпретації.

Андрій Стрілець. «Забавки» (2014). Редакція для дуету акордеонів/баянів (2023).

Назва твору «Забавки» тлумачиться як гра, розвага, забава, грище. Зміст музики, що ґрунтується на фольклорних джерелах, відповідає зазначеній

програмі. Хоча на певному етапі розвитку музичного матеріалу виникає відчуття, що весела гра перетворюється на дещо більш істотне, на кшталт дійства, яке охоплює не тільки на фізичний рівень сприйняття.

Твір розрахований на вправних виконавців, які вже мають досвід гри у складі ансамблю, – здобувачів вищої мистецької освіти I, II та III освітніх рівнів. Музична форма «Забавки» у загальних рисах дещо відступає від усталених канонів, проте має очевидну репризність. Твір містить багато тем, які повсякчас піддаються розвитку, утворюють мелодичні варіанти, отримують контрапункти у іншій партії, змінюють тональність і метр. Таким чином, створюється картина подієвого виру, в якому задіяно багато учасників з різними особистісними властивостями, що відповідає змісту і програмі оголошеній у назві твору.

«Забавки» містять чотири самостійні рухливі теми і повільну тему Епізоду. **Перша** тема за метро-ритмічною структурою – **7/8**, згрупованих, як **2+2+3**, – нагадує молдавський танок «Джампаралє». Протягом восьми вступних тактів виконавець другої партії відстукує означену структуру долонею по корпусу міху, імітуючи звучання ударного інструменту. З п’ятого такту від додає субдомінантову квінту (в тональності *соль мажор*) у партії лівої руки. Слід звернути увагу, що у **т. 6** ритм ударів дещо змінено з натяком на ігровий нешаблонний зміст музики. Починаючи з **т. 9** виконавець першої партії двічі експонує тему, що складається виключно із восьмих тривалостей і вирізняється примхливими штрихами. Під час другого проведення (з **т. 17**) в другій партії, замість ударів, з’являється власна мелодична лінія, яка, втім, повторює попередню ритмічну пульсацію. Протягом восьми тактів, починаючи з **т. 25**, відбувається певне розроблення матеріалу першої теми. При цьому перша партія акомпанує собі готовими акордами лівого напівкорпусу, а друга в партії лівої руки виконує контрапункт на виборній системі.

У **т. 34** у гру вступає **друга** тема в тональності *до мінор* і метрі **4/4**. Музичний текст, який міститься у першій партії, нагадує рухливу мелодію фольклорного походження, але прямого цитування не відбувається. Запропонована тема є певною компіляцією народно-танцювальних джерел.

Контрапункт, який викладає друга партія, тільки підкреслює відчуття сучасного бачення танцю, сповненого гострих кутів акцентованих синкоп і певної нестійкості, яку спричиняє відсутність сильного часу в акомпанементі протягом кількох тактів поспіль. У другій партії в **т. 42** з'являється нова поспівка, яка провокує діалог між партіями.

У **т. 46** повертається матеріал **першої** теми, який протягом 20 тактів піддається суттєвому розробленню. При цьому зміни спостерігаються не тільки у мелодичній структурі та тональності, а й у розмірі тактів (10/8, 7/8, 4/8, 6/8). **Т. 66** повертає у сферу **другої** теми, яка зазнала змін і звучить у стислому, емоційно-схвильованому варіанті.

У **т. 72** з'являється **третя** тема. Вона потужно викладається крупними тривалостями (чвертями і половинними) за допомогою басів в унісон виконавцями обох партій, що створює відчуття брутальності. Тему супроводжує суцільний вир негамоподібних пасажів шістнадцятками, сповнених дещо хаотичних секундових інтонацій, які грають обидва ансамбліста (переважно у сексту). Емоційний і динамічний градус звучання наближається до максимальних значень.

Нарешті, у **т. 81** в першій партії виникає **четверте** двотактове акордове тематичне утворення, яке грається міхом штрихом *деташе*. Його «перебивають» відповіді, що ґрунтуються на змінених варіантах попередніх тем. При цьому тематичний матеріал викладає друга партія, а перша містить хаотичні пасажі. Утворюється певний «химерний колаж», що символізує розмивання меж між фізичним і примарним світом. У **т. 90** динаміка і емоційно-енергетичний стан сягають критичної межі, і звучання обривається.

Наступний епізод *Lento, poco rubato* **т. 91** – абсолютно контрастний розділ твору рефлексивного характеру. Він транслює стан емоційного і фізичного спустошення. Так ніби: «без сил впав навзніч у траву і споглядаєш небо, а десь там в безкраїй далечині… лелеки і у вухах дзвін тиші та шурхіт…». Такти великі за обсягом – 12/8, 10/8. Звуки нашаровуються один на один, утворюючи складні гармонічні сполучення, а у дуже високій теситурі (використовується регістр

piccolo, який звучить на октаву вище нотного запису) час від часу «прослизають» короткі швидкі хроматичні пасажі. У **т. 91** та **93** присутні акорди, що імітують «курликання» лелек. На цьому тлі монотонно і, водночас, натужно звучить повільна мелодія, не пов'язана з попереднім тематизмом.

Т. 98 знаменує тематичну репризу, яка розпочинається з **першої** теми, що (на відміну від початкового *соль мажора*) викладається у *ля-бемоль мажорі* прискорюючись протягом восьми тактів від ***Alegretto*** до ***Vivace***. У **т. 106** тональність змінюється на *до мажор* і вже через чотири такти тема набуває нових трансформацій – тематичний елемент скорочується до одного варіативно повторюваного такту на ***p***, що раз по разу провокує жорстку відповідь на ***f***.

Починаючи з **т. 126** звучить реприза **другої** теми (протягом перших десяти тактів – точна). На відміну від експозиції **перша** тема не повертається, а **третя** пропущена взагалі. У **т. 147** з'являються акордові побудови **четвертої** теми, що разом з компліментами звучать як яскрава і позитивна кода.

«Забавки» – твір насичений різного роду складнощами: ритмічними, технологічними, фактурними, аплікатурними і, звісно, ансамблевими. Адекватна інтерпретація авторського задуму вимагає енергійно-емоційного, харизматичного синхронного виконання з дотриманням композиторських ремарок. Програмність музики передбачає яскраво-характерну презентацію кожної теми, з підкресленням її унікальності, що одночасно розкриває індивідуальний образ (образи, якщо йдеться про групу осіб) і зміст подій, які відбуваються у вирі загального дійства. Ансамблісти повинні демонструвати єдність у розумінні і трансляції цих компонентів. Також, виконавцям слід прорахувати динамічний ресурс інструментів, щоб не дістатися його максимуму раніше ніж того вимагає драматургія твору. Суттєвою виконавською проблемою є те, що левова частка нотного тексту партій є незалежною, тобто, не збігається за: мелодією, обсягом фразування, ритмічними групуваннями, змістовними наголосами, штрихами. Але партії доповнюють одна одну, і таким чином відбувається розкриття образного змісту музики.

Безумовно, такі складні творчі завдання вимагають загостреного слухового контролю, технічної вправності, гарного відчуття метро-ритмічної пульсації. Обов'язково потрібно проаналізувати структуру музичних мотивів, фраз, речень, періодів кожної партії з метою їх узгодження в точках спільних смислових наголосів і сильного часу. Для складних з точки зору виконавської технології фрагментів тексту слід обрати зручну аплікатуру, заздалегідь скласти спільний план зміни напрямів руху міху. На початкових етапах практичних занять в дуеті рекомендується використовувати метроном і, як варіант, грати зі спрощеннями, виключаючи партію правої або, навпаки, лівої руки. Це дозволить швидше досягнути ансамблевого порозуміння та розібратися зі структурними елементами фактури і метро-ритмом. На наступних етапах роботи в нагоді буде використання аудіо та відео записуючих пристроїв. Перегляд і прослуховування записів дають реальну змогу проаналізувати існуючі виконавські проблеми та віднайти дієві засоби для їх подолання. Вагомим підґрунтям для створення адекватної інтерпретації твору є дотримання авторських ремарок щодо артикуляції і штрихів.

«Забавки» А. Стрільця для дуету акордеонів/баянів є корисним репертуарним надбанням для удосконалення фахових навичок гри в ансамблі. Оригінальні твори написані спеціально для ансамблю доволі рідкісне явище у концертному репертуарі здобувачів вищої мистецької освіти і професійних виконавців. «Забавки» саме такий твір. Він має зацікавити досвідчених виконавців-ансамблістів – самобутня мелодика, складний текст і багатовекторність завдань дозволять якнайкраще презентувати високий рівень їх творчого потенціалу.

ACCORDION-PARTITA №1
Партіта для акордеона / баяна
I.Panorama of The metropolis
Панорама мегаполісу

Piano-Accordion- revision by E.Cherkazova
виконавська редакція для акордеона- Євгенії Черказової

Anatoliy Haidenko
Анатолій Гайденко

Piano-Accordion t= 4'10"
Басова партія- ідентична баянній

Maestoso ♩=60

ff

Bayan

F.B.

5

rubato

8

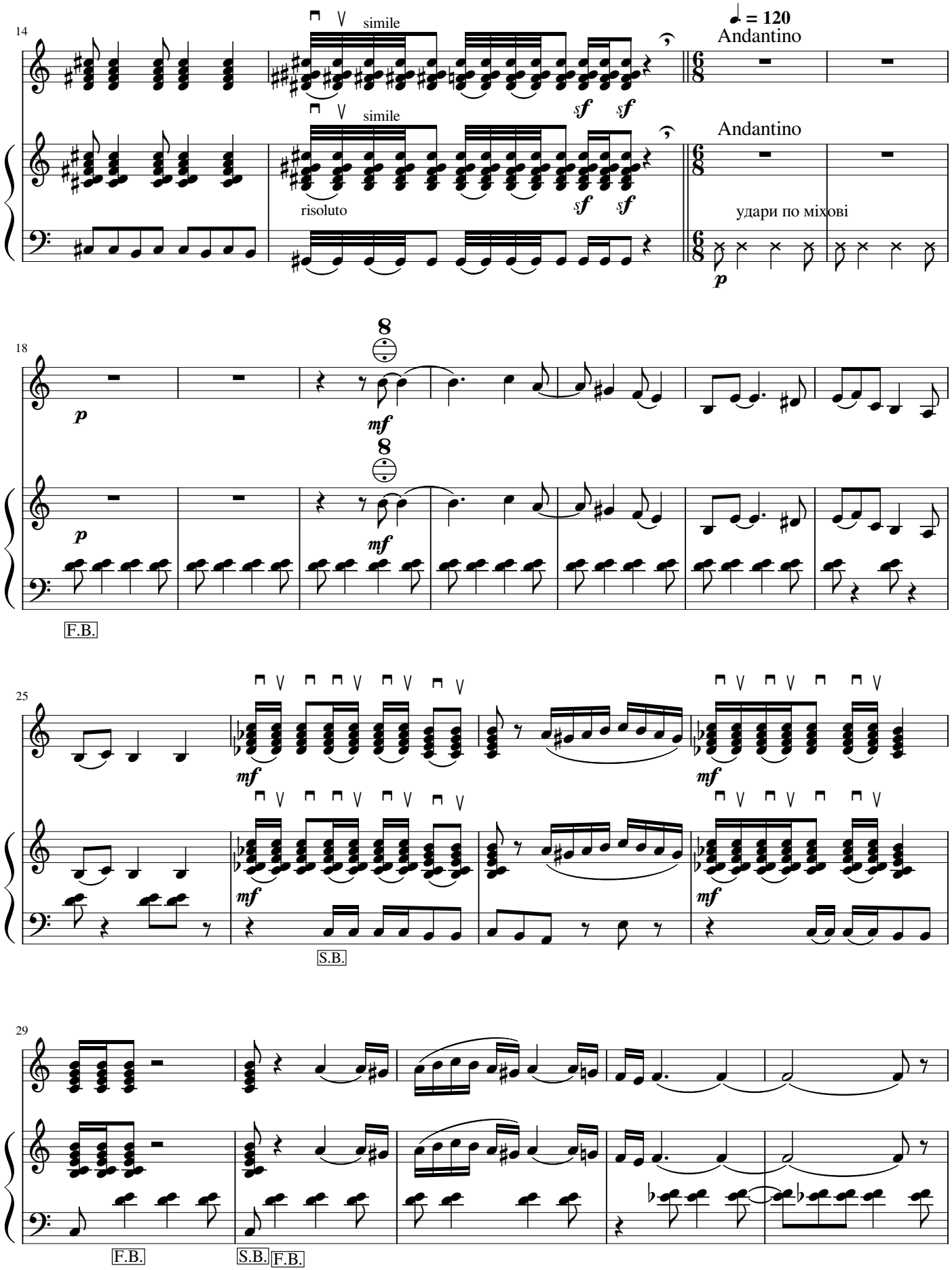
piu mosso rubato

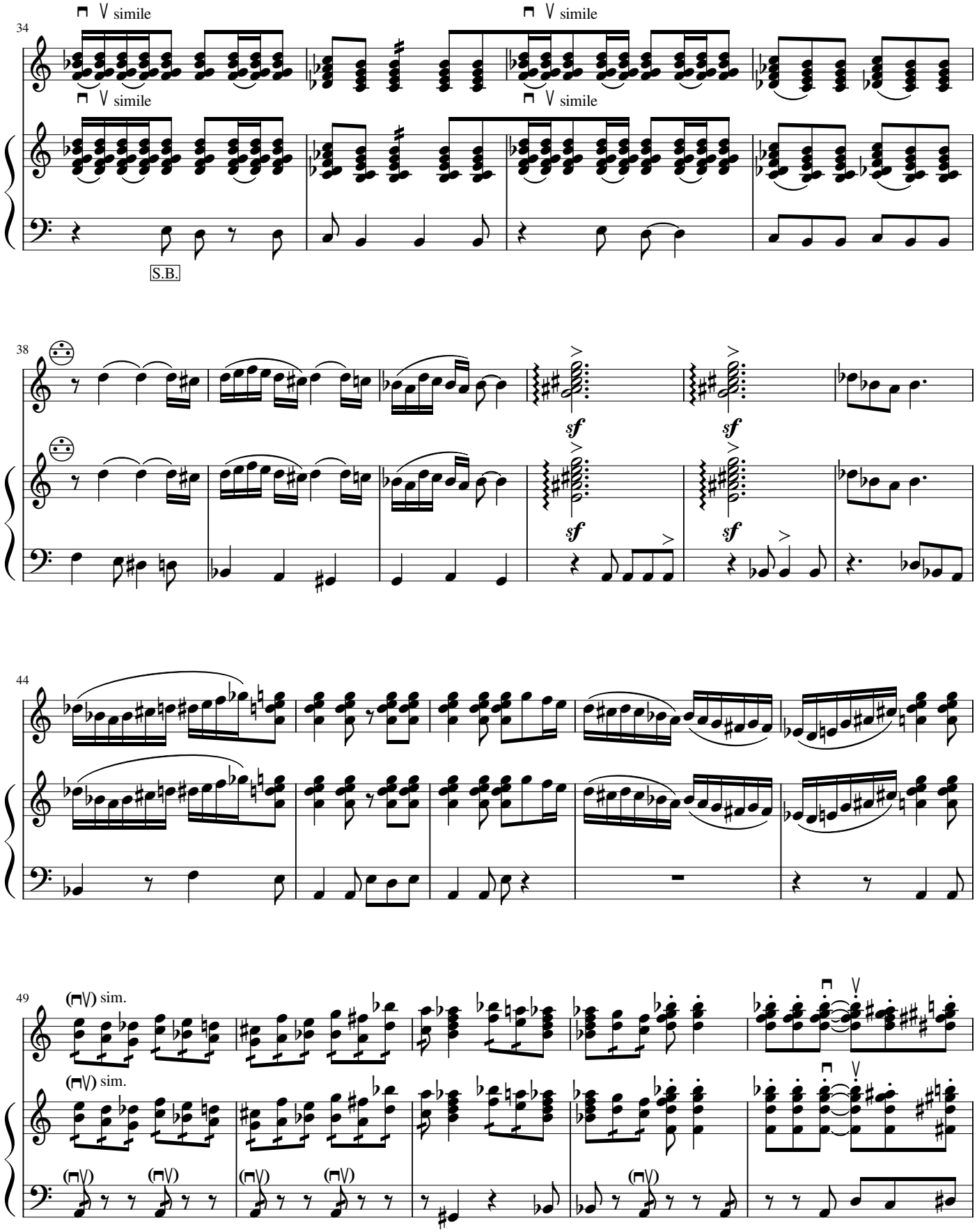
meno mosso

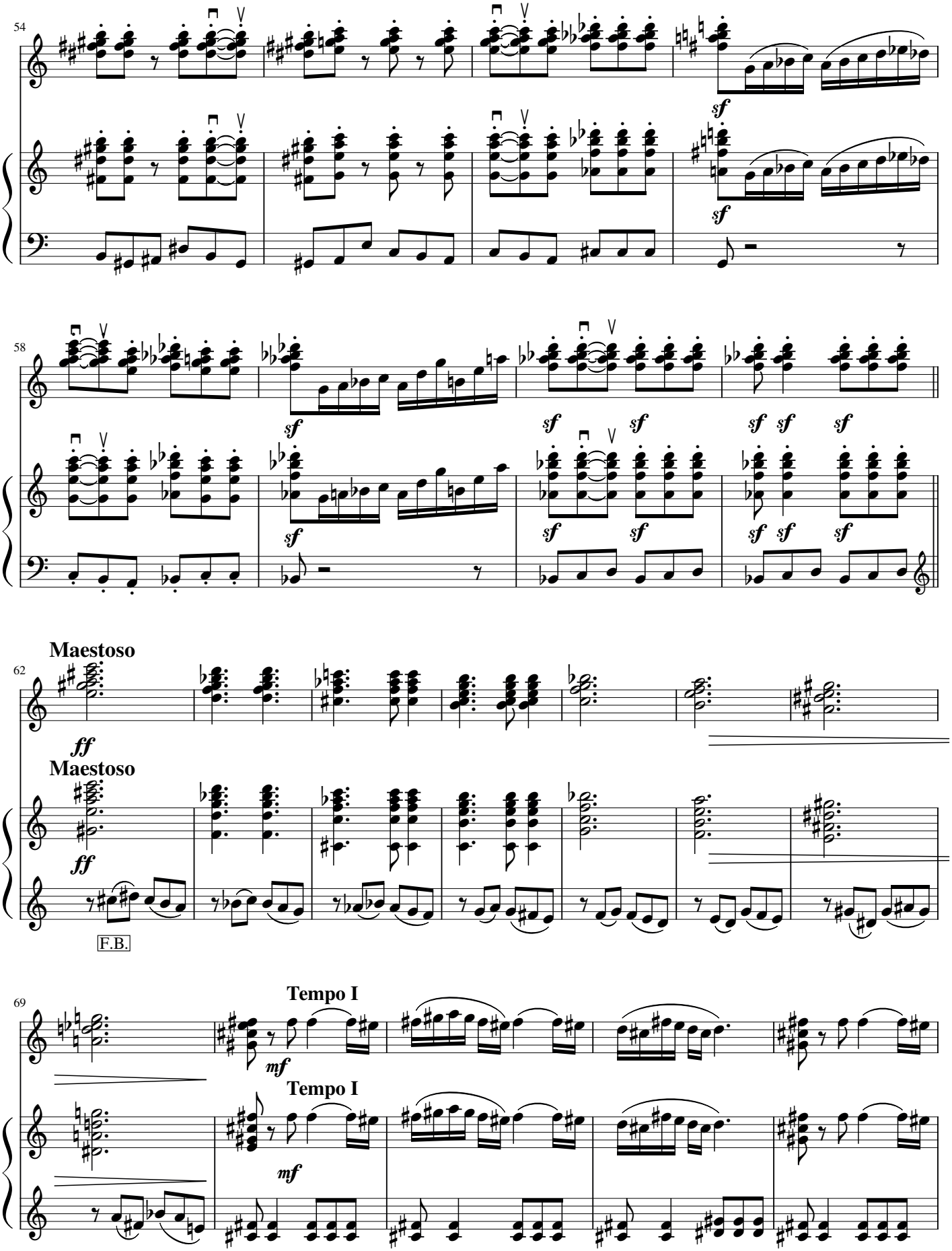
p

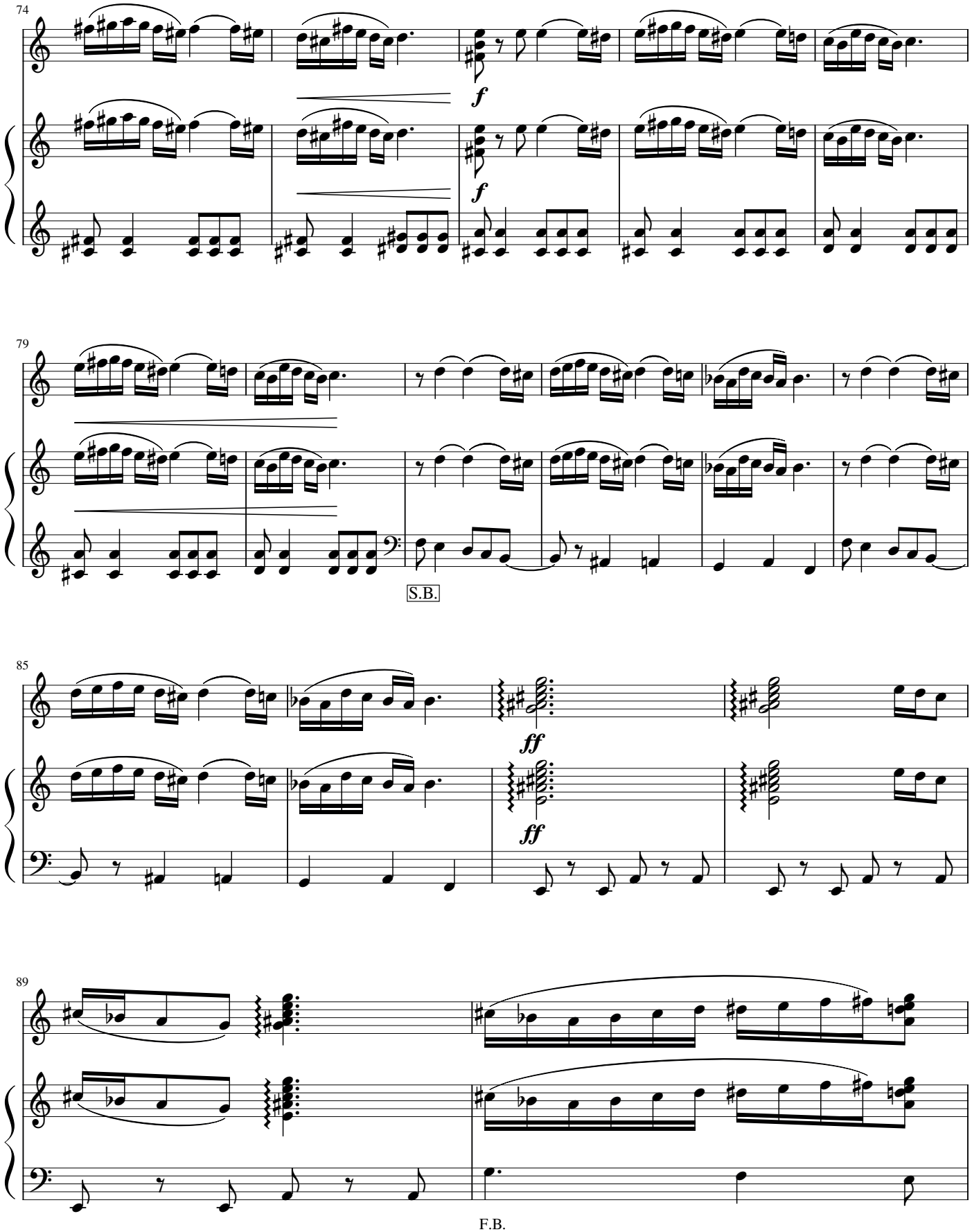
11

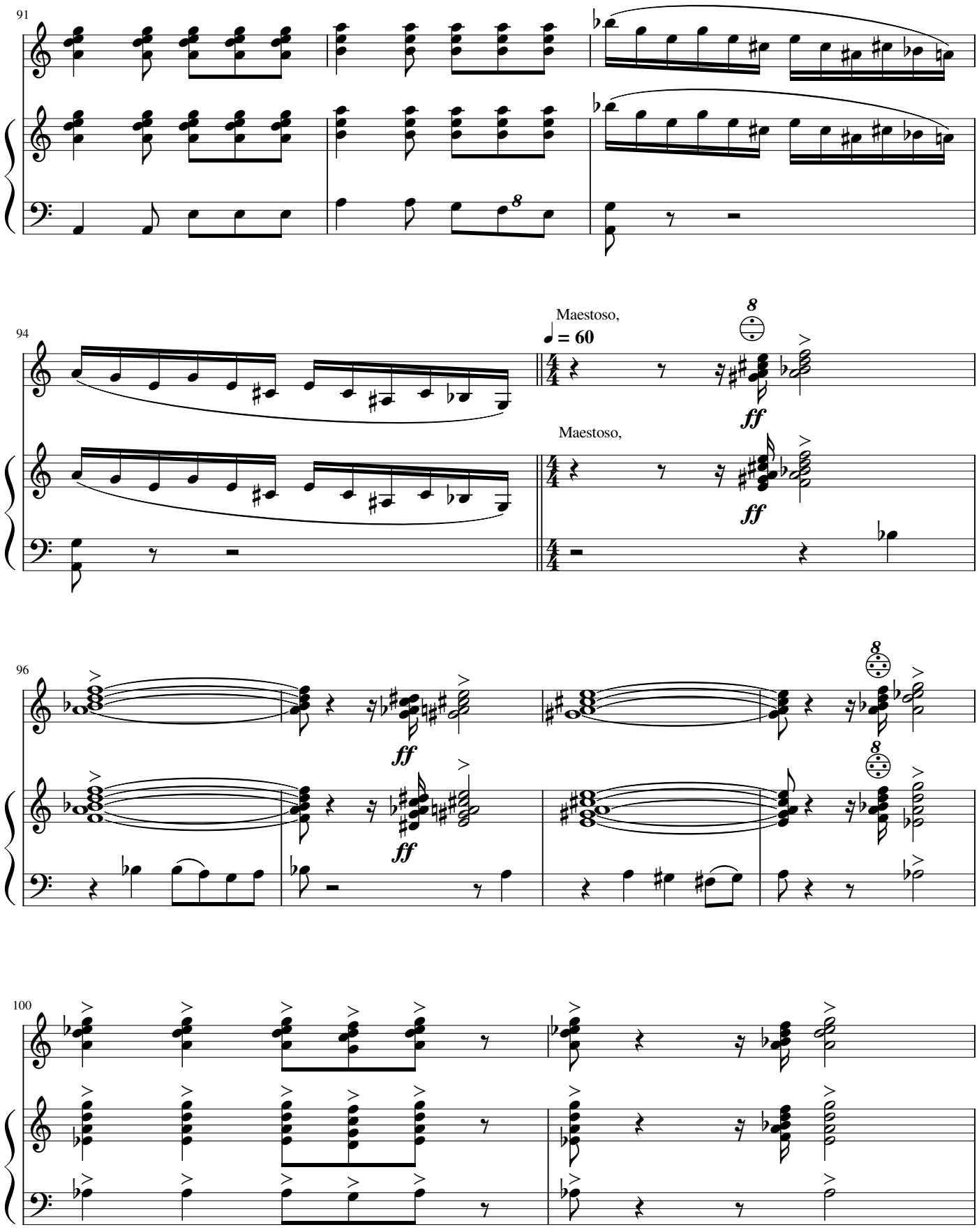
S.B.

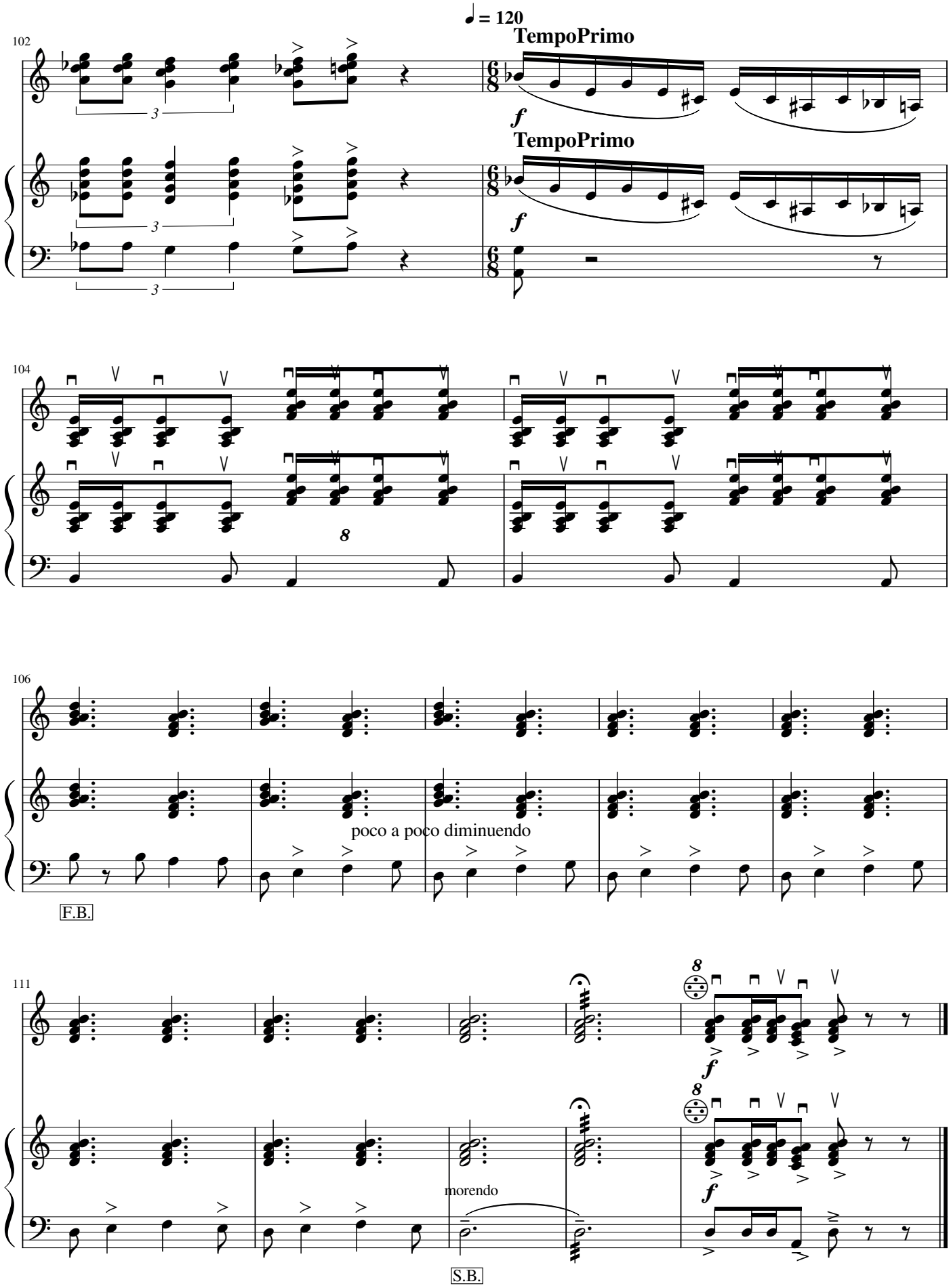

14
simile
simile
risoluto
sf
sf
sf
sf
♩. = 120
Andantino
Andantino
удари по міхові
p
18
8
mf
8
mf
p
p
F.B.
25
mf
mf
mf
mf
S.B.
29
F.B.
S.B.
F.B.


34
simile
simile
simile
simile
S.B.
38
sf
sf
sf
sf
44
49
(⊓∨) sim.
(⊓∨) sim.


54
sf
sf
58
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
Maestoso
62
ff
Maestoso
ff
F.B.
Tempo I
69
mf
Tempo I
mf


74
f
f
79
S.B.
85
ff
ff
89
F.B.


91
94
Maestoso,
♩ = 60
Maestoso,
ff
ff
ff
ff
96
100


♩ = 120
102
TempoPrimo
f
TempoPrimo
f
3
3
3
104
8
106
poco a poco diminuendo
F.B.
111
8
f
8
f
morendo
S.B.

II.The Moulin Rouge
Мулен Руж

Anatoliy Haidenko
Анатолій Гайденко

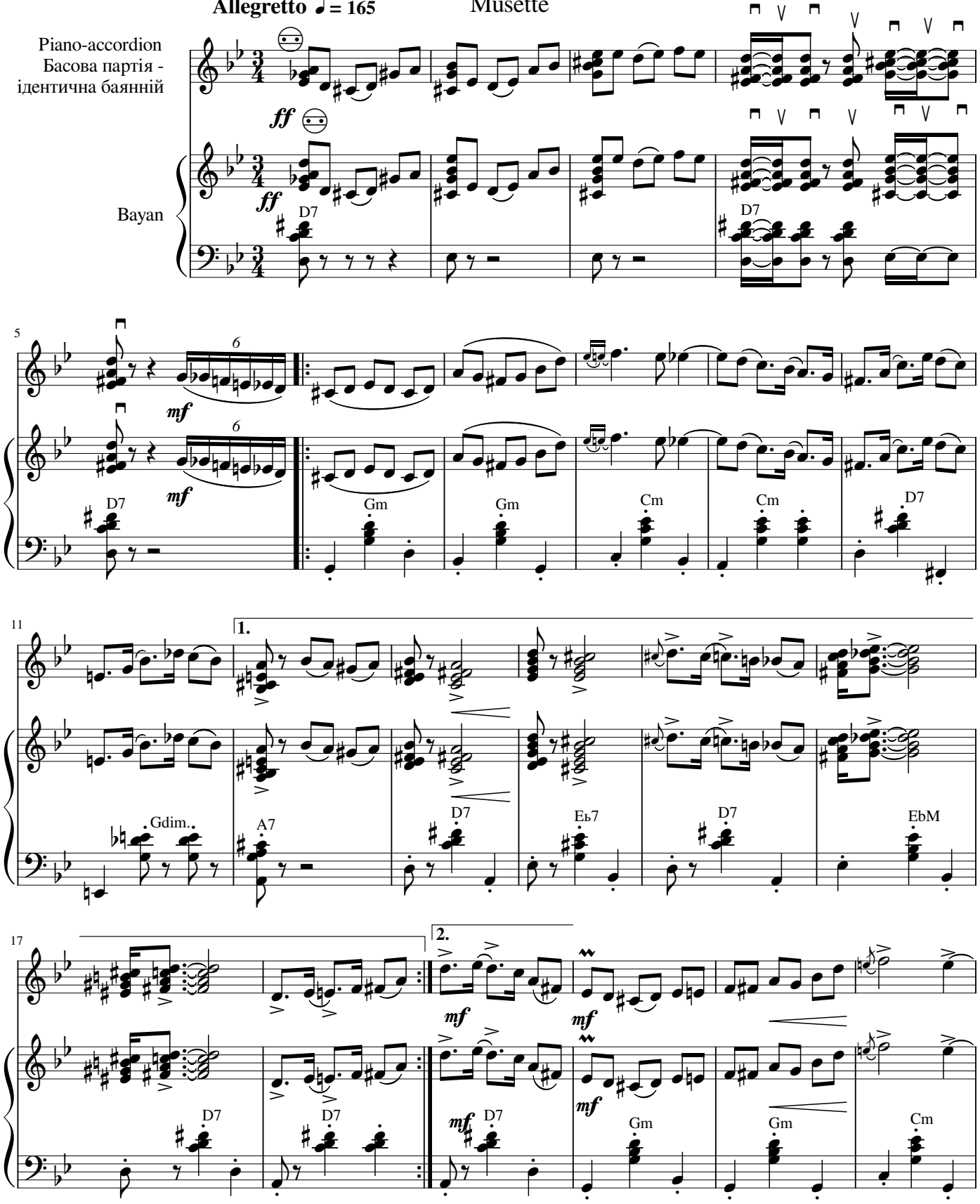
t= 03'02"

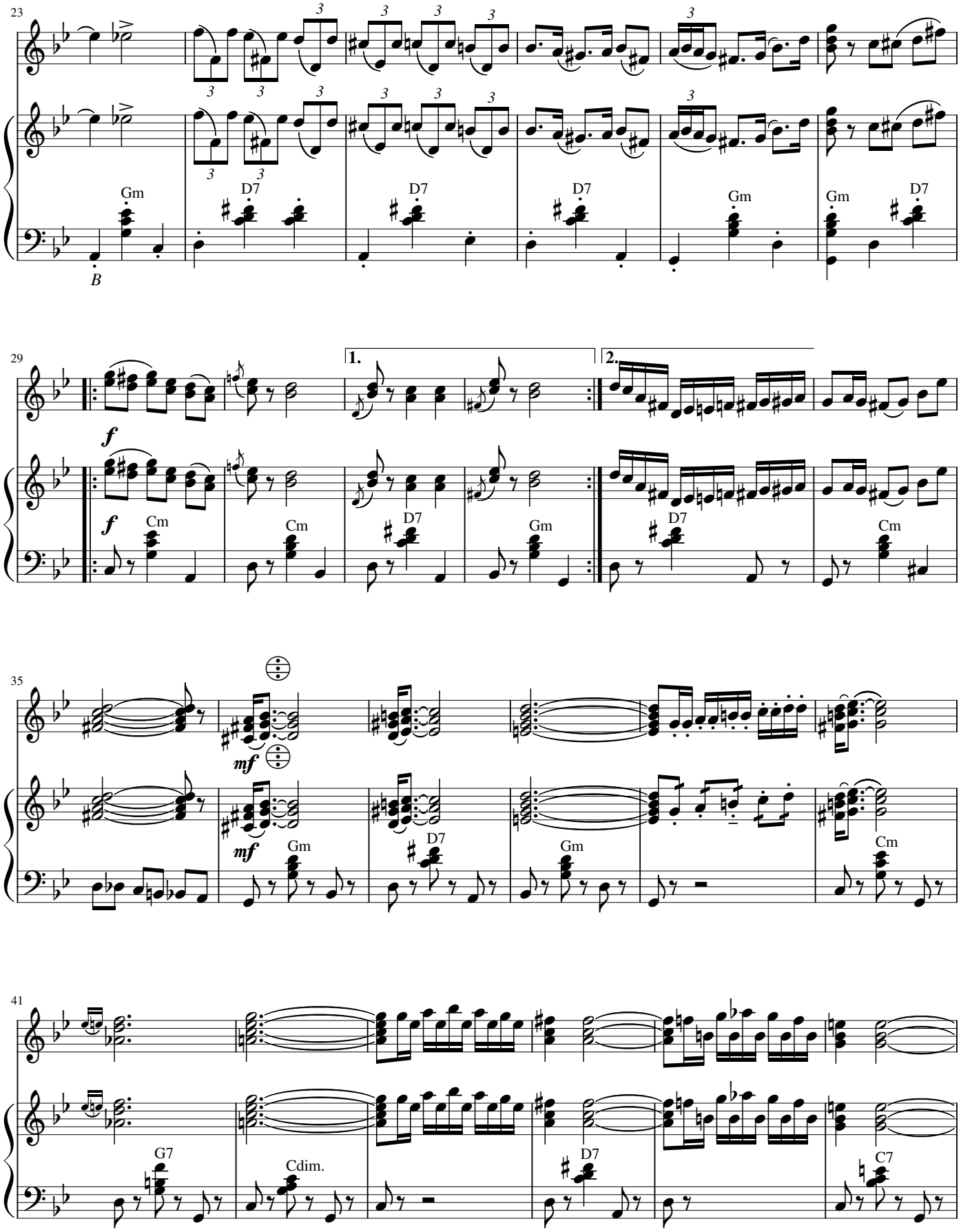
Allegretto ♩ = 165

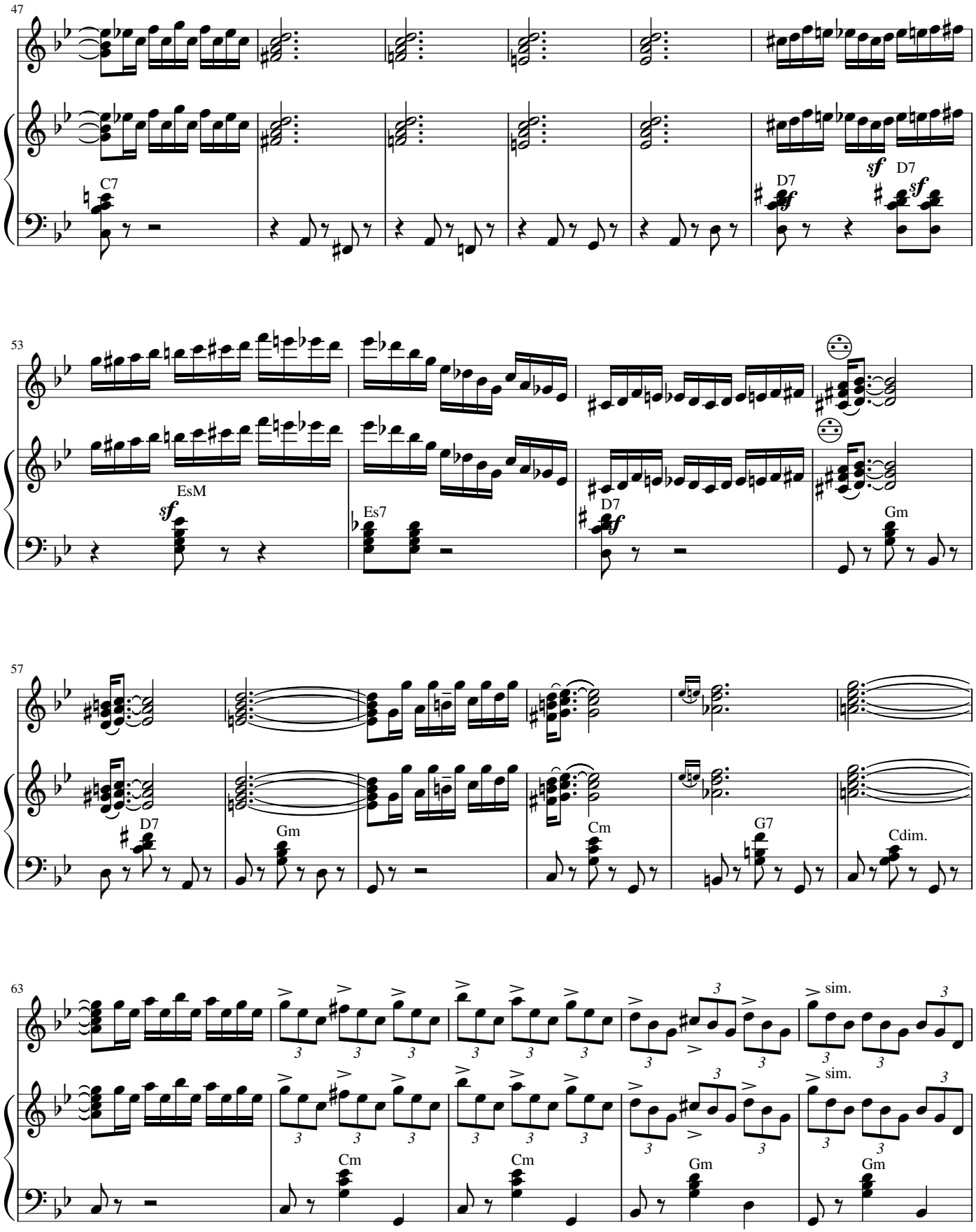
Musette

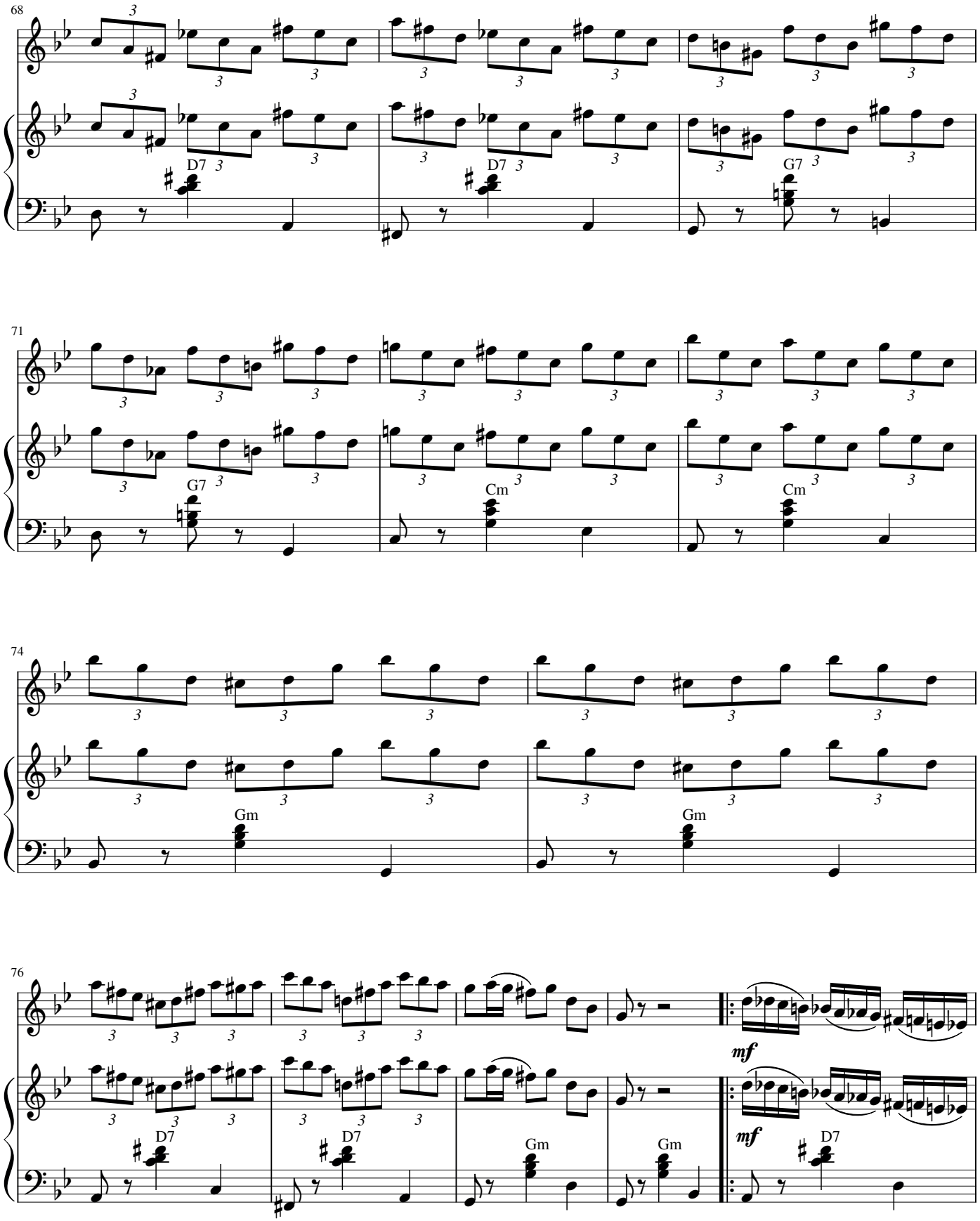
Piano-accordion
Басова партія - ідентична баянній

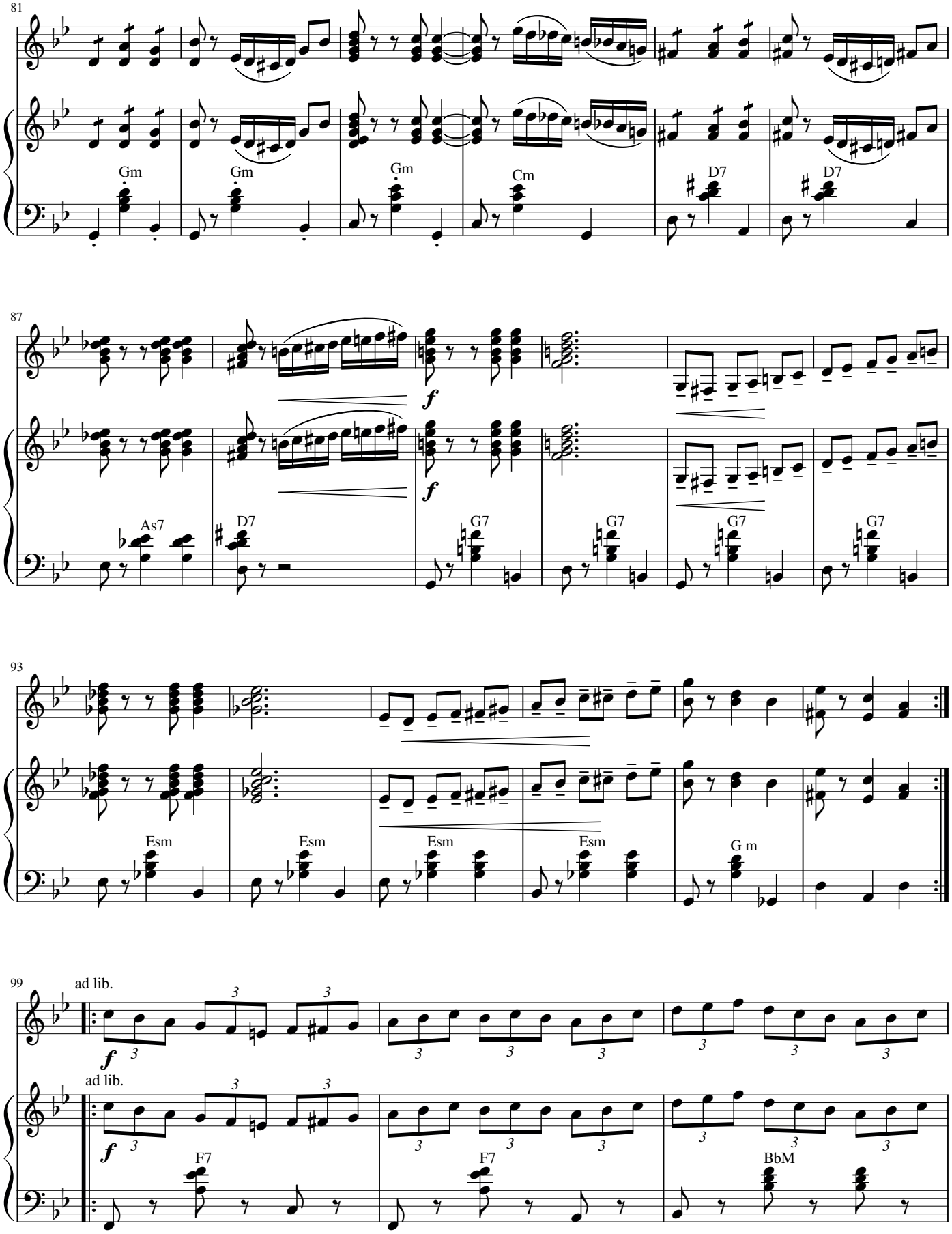
Bayan

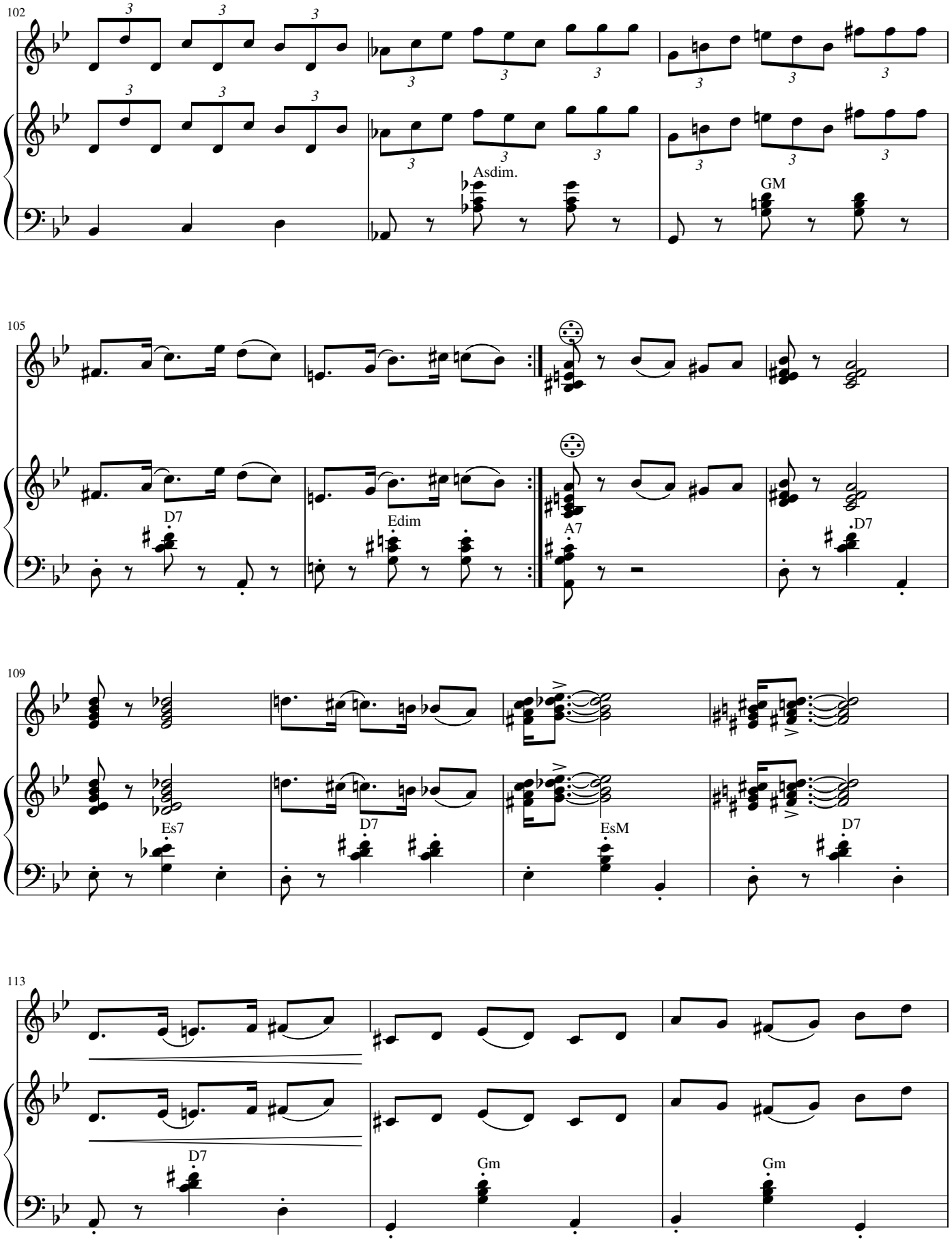


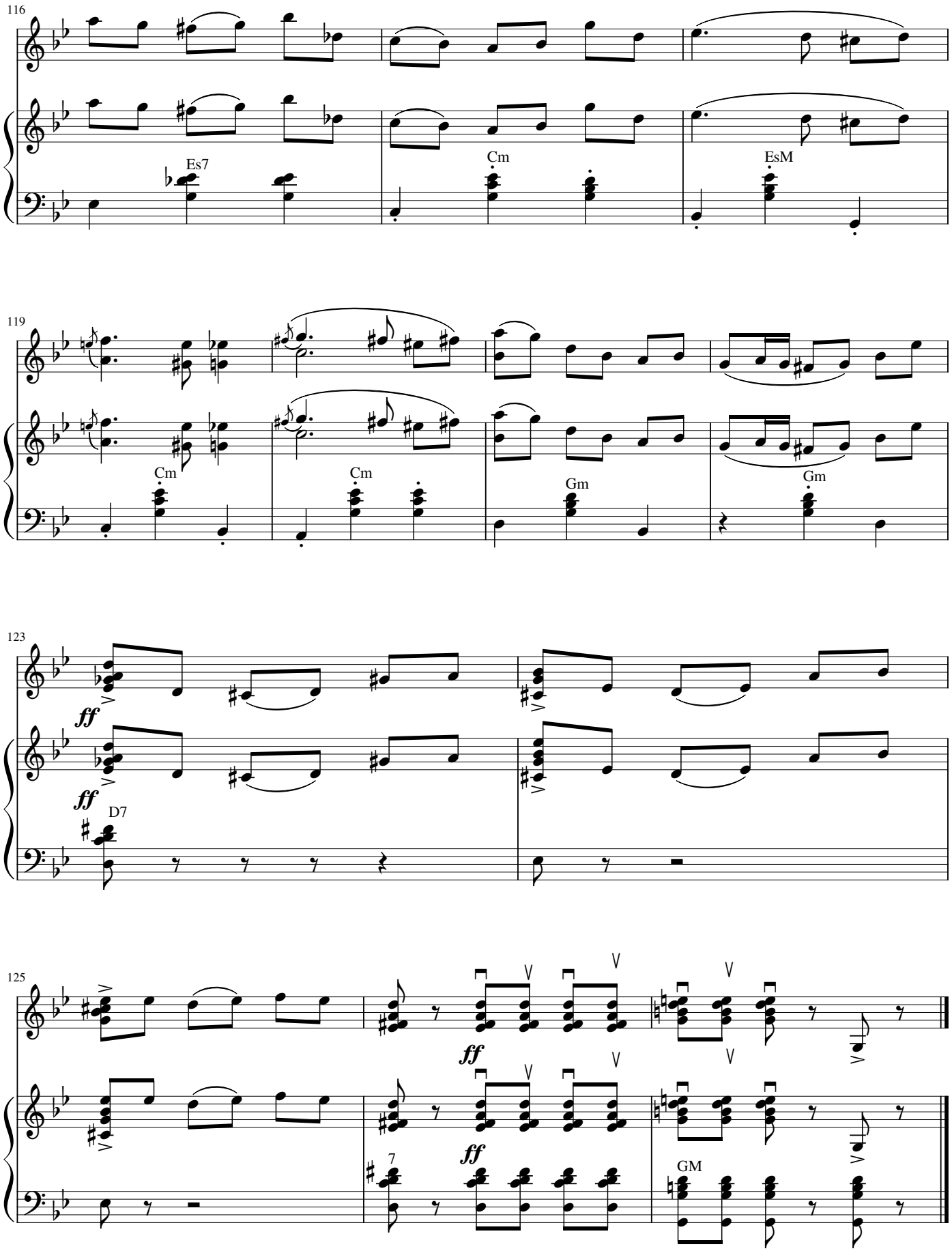

23
Gm
D7
D7
D7
Gm
Gm
D7
B
29
1.
2.
f
f
Cm
Cm
D7
Gm
D7
Cm
35
mf
mf
Gm
D7
Gm
Cm
41
G7
Cdim.
D7
C7


47
C7
sf
D7
D7
sf
53
EsM
sf
Es7
D7
sf
Gm
57
D7
Gm
Cm
G7
Cdim.
63
sim.
sim.
Cm
Cm
Gm
Gm


68
D7
D7
G7
71
G7
Cm
Cm
74
Gm
Gm
76
D7
D7
Gm
Gm
mf
mf
D7

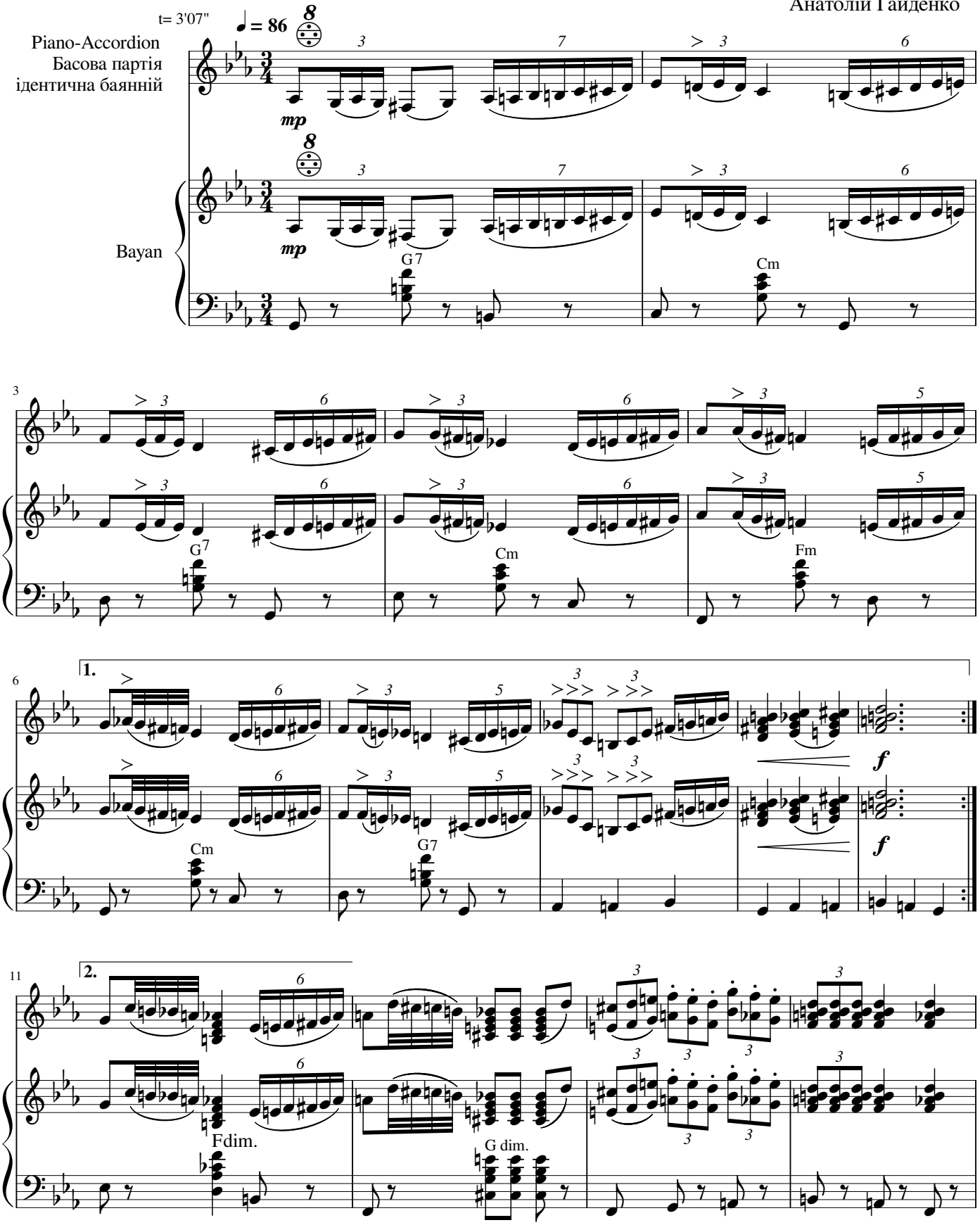

81
Gm
Gm
Gm
Cm
D7
D7
87
As7
D7
G7
G7
G7
G7
93
Esm
Esm
Esm
Esm
G m
99
ad lib.
ad lib.
F7
F7
BbM

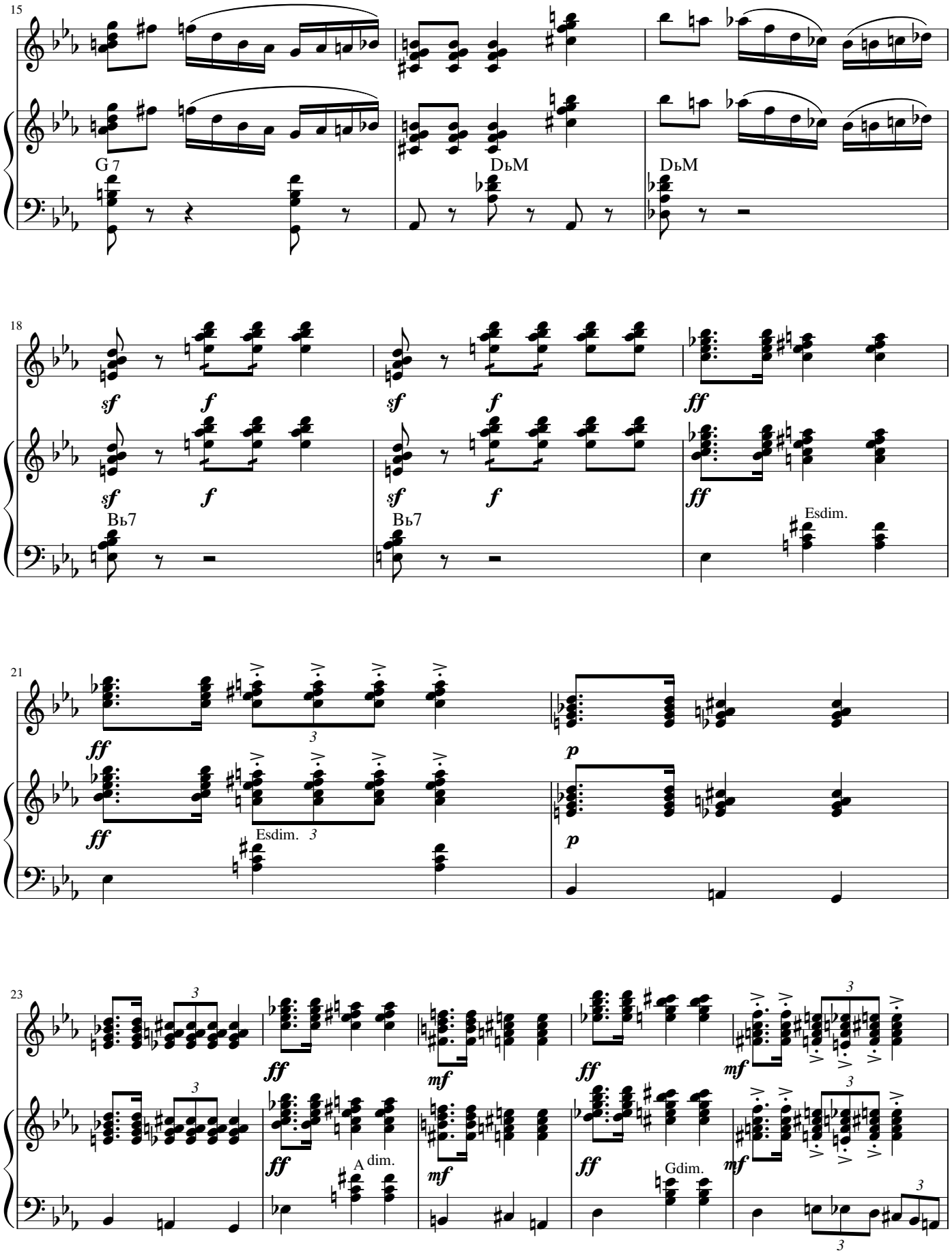

102
Asdim.
GM
105
D7
Edim
A7
D7
109
Es7
D7
EsM
D7
113
D7
Gm
Gm

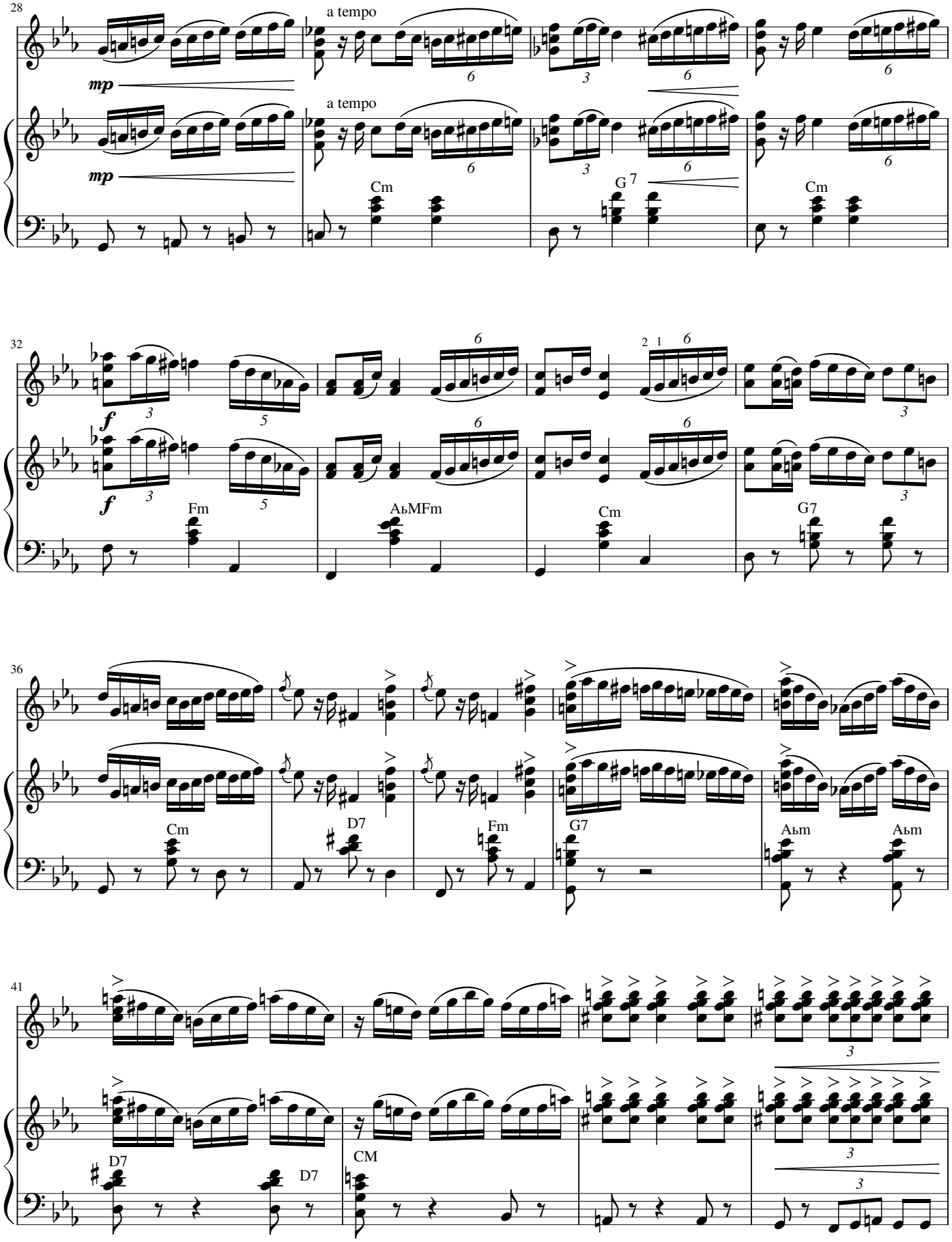

116
Es7
Cm
EsM
119
Cm
Cm
Gm
Gm
123
ff
ff
D7
125
ff
ff
7
GM

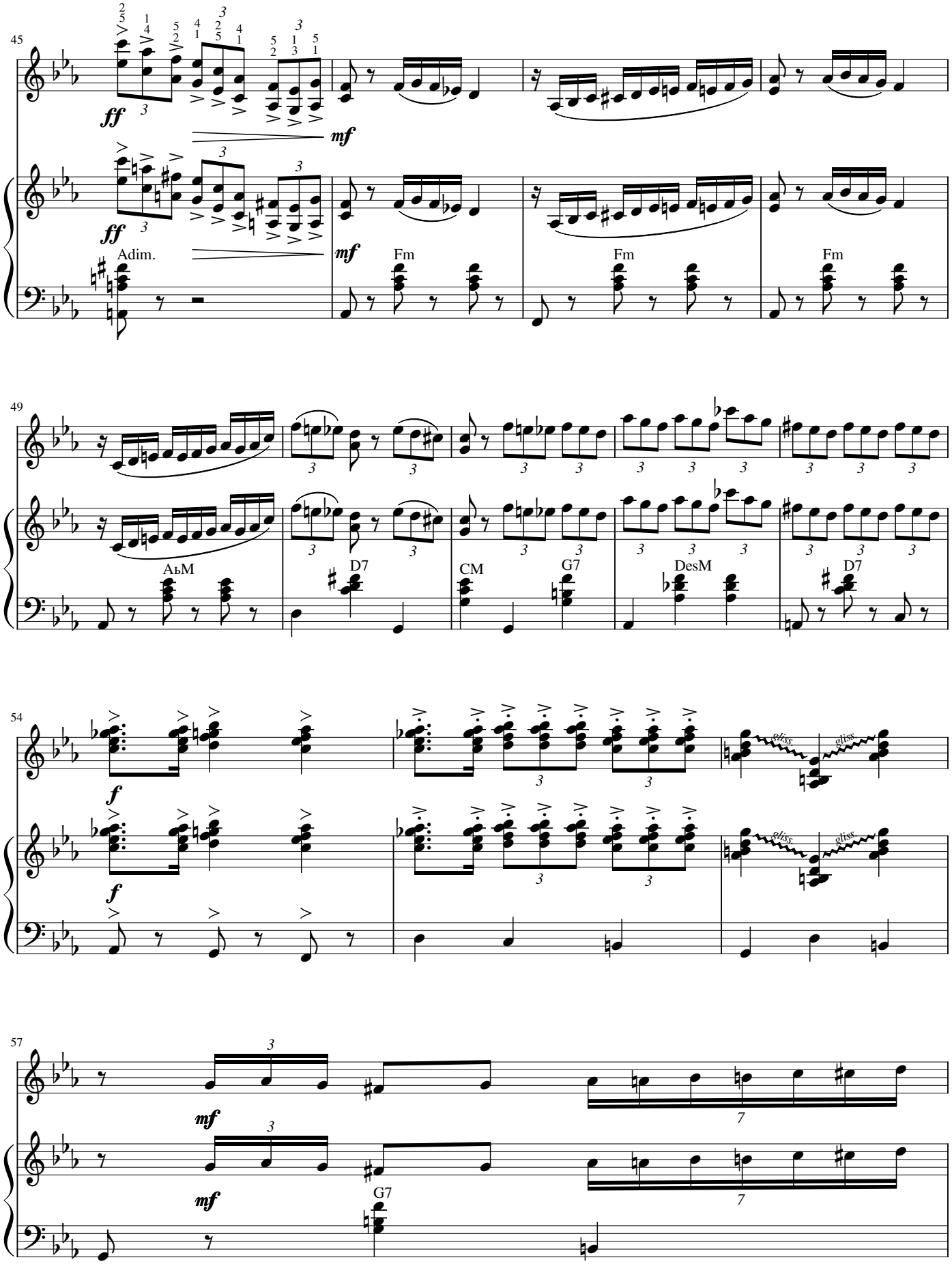
III.The Memories
Спогади

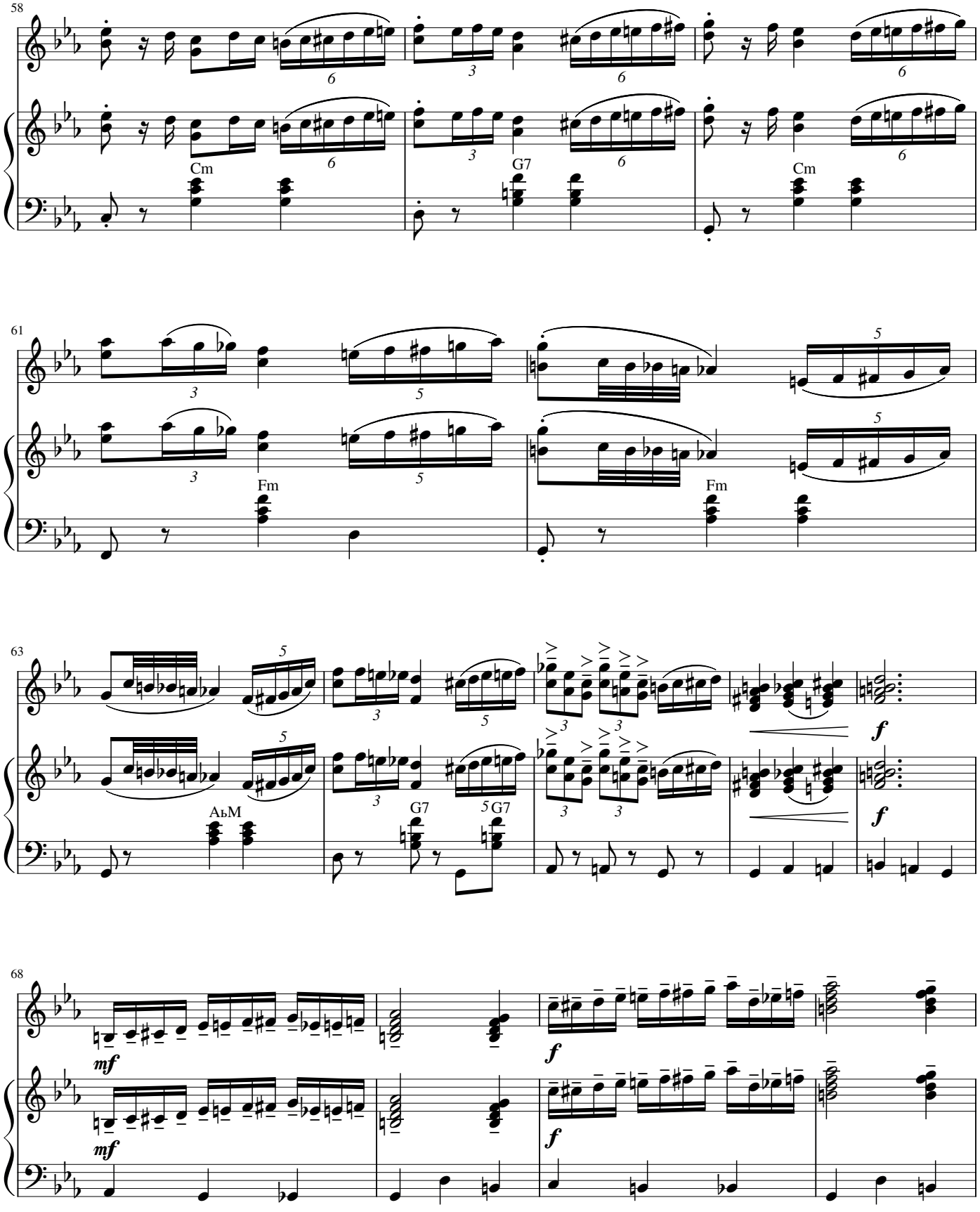
Anatolyi Haidenko
Анатолій Гайденко

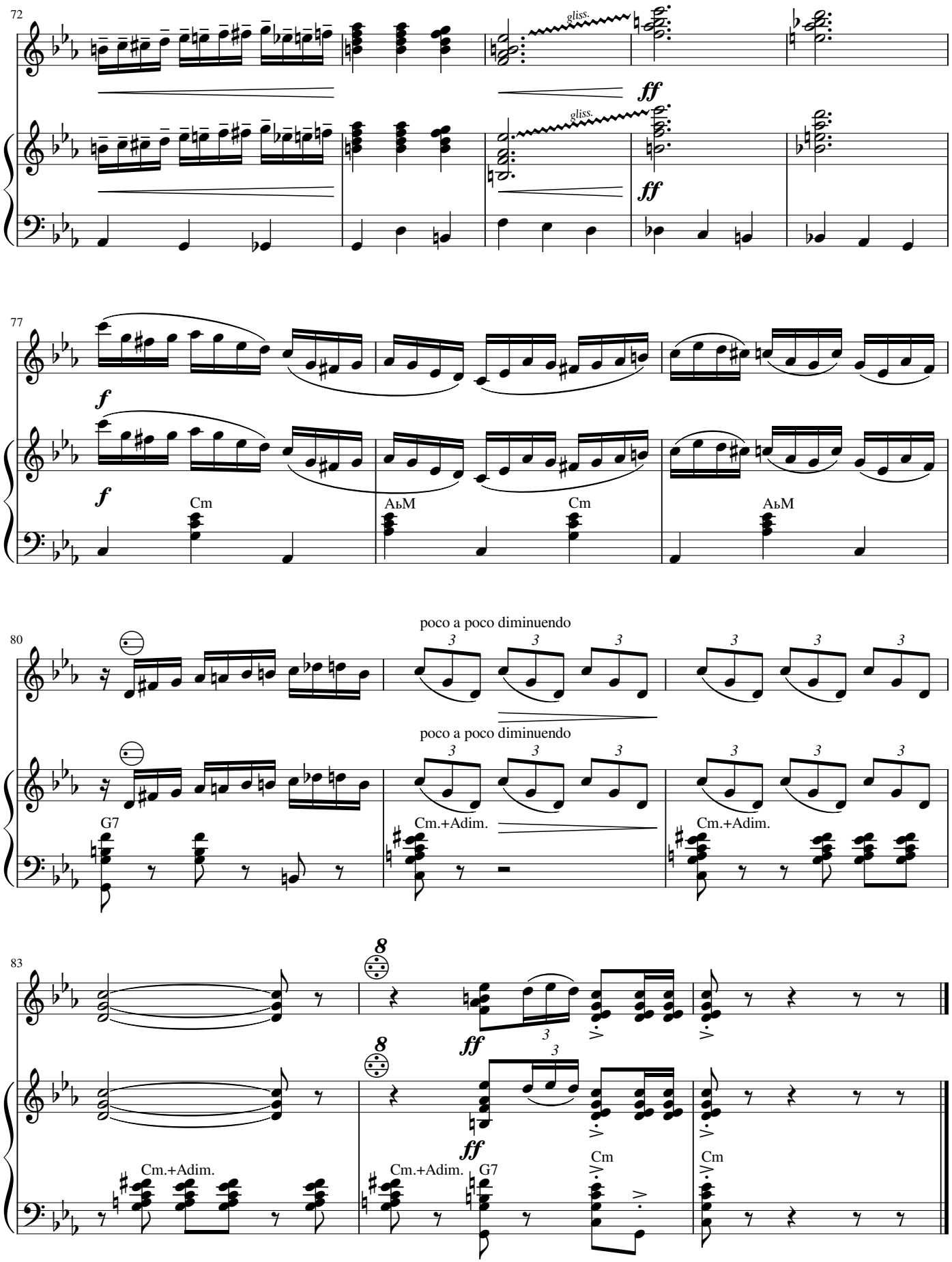



15
G 7
D♭M
D♭M
18
sf
f
sf
f
ff
sf
f
sf
f
ff
B♭7
B♭7
Esdim.
21
ff
ff
Esdim.
3
p
p
23
3
ff
mf
ff
mf
ff
A dim.
mf
ff
Gdim.
mf
3
3


28
a tempo
mp
a tempo
mp
Cm
G 7
Cm
32
f
f
Fm
AьMFm
Cm
G7
36
Cm
D7
Fm
G7
Aьm
Aьm
41
D7
D7
CM


45
ff
mf
Adim.
Fm
Fm
Fm
49
AbM
D7
CM
G7
DesM
D7
54
f
gliss.
57
mf
7
G7


58
Cm
G7
Cm
61
Fm
Fm
63
AbM
G7
G7
68
mf
mf
f
f


72
gliss.
ff
77
f
Cm
AbM
Cm
AbM
80
poco a poco diminuendo
G7
Cm.+Adim.
Cm.+Adim.
83
8
ff
Cm.+Adim.
Cm.+Adim.
G7
Cm
Cm

IV.Astor-Tango
Астор-Танго

Anatoliy Haidenko
Анатолій Гайденко

t=3'23"

♩ = 86

Piano-Accordion
Басова партія
ідентична баянній

Bayan

mp

Dm+FM

S.B.

5

Gm+BM

E7+EM

Edim..

Adim.

Dm

Dm+FM

9

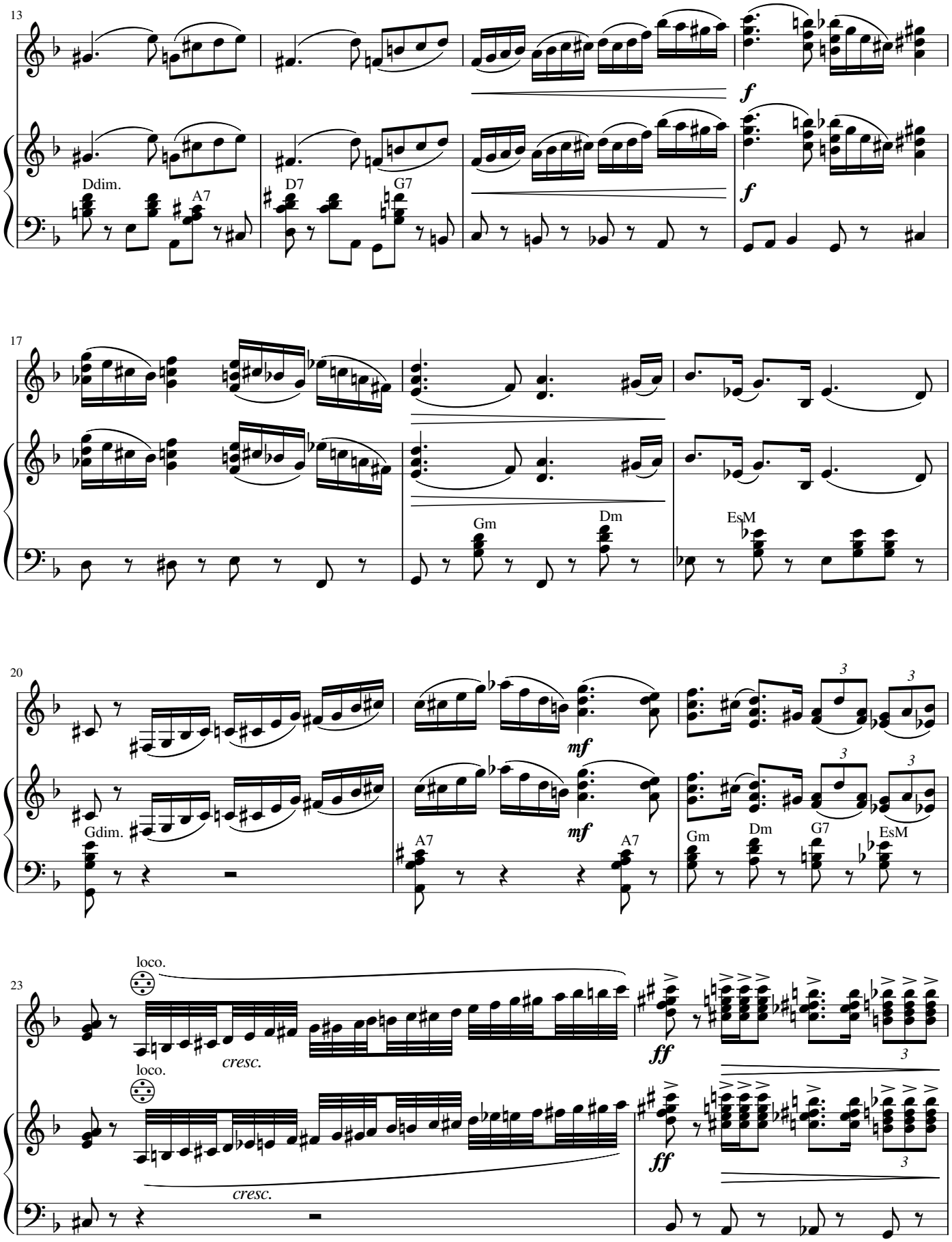
Gdim+AM.

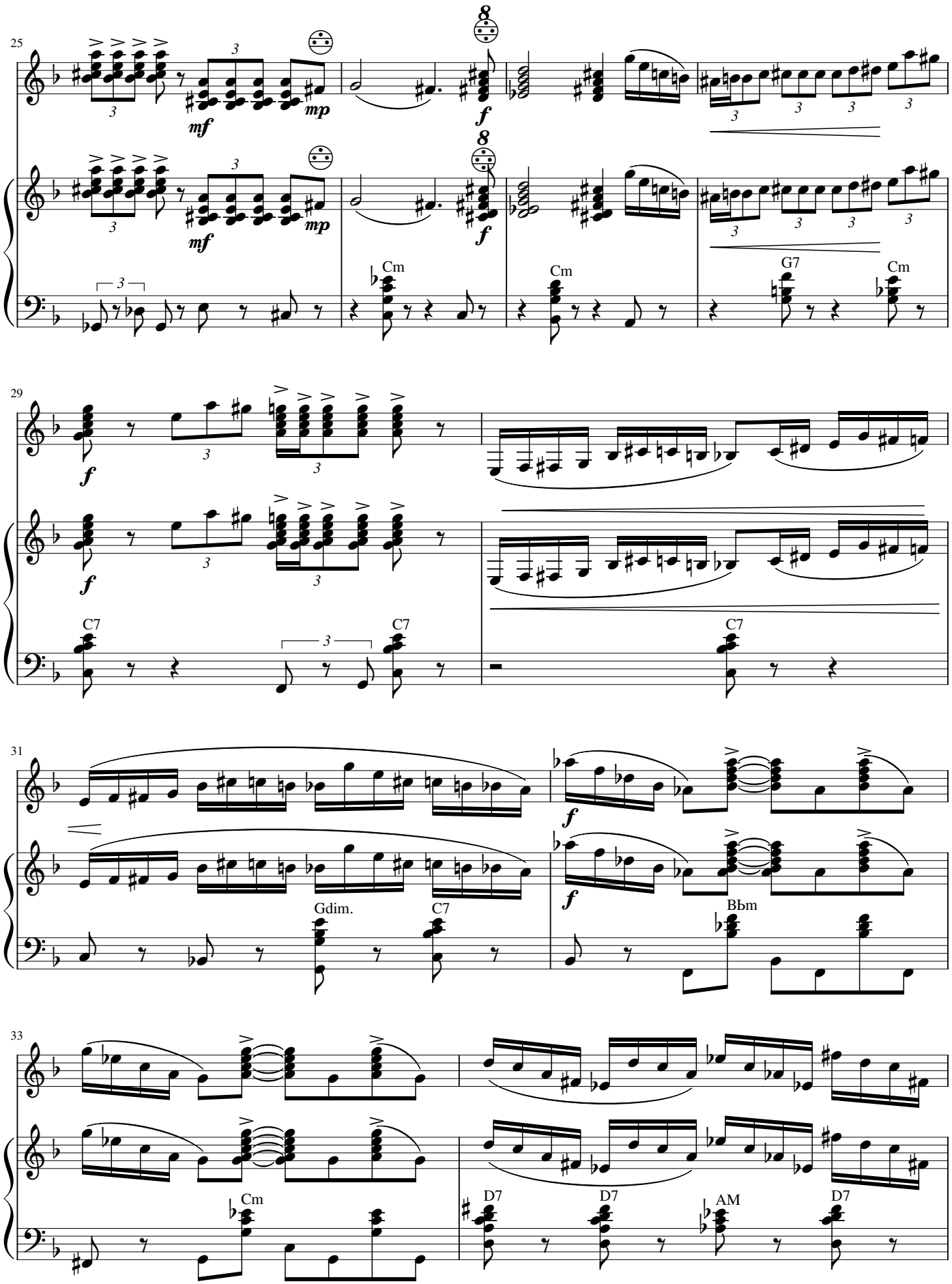
Dm+FM

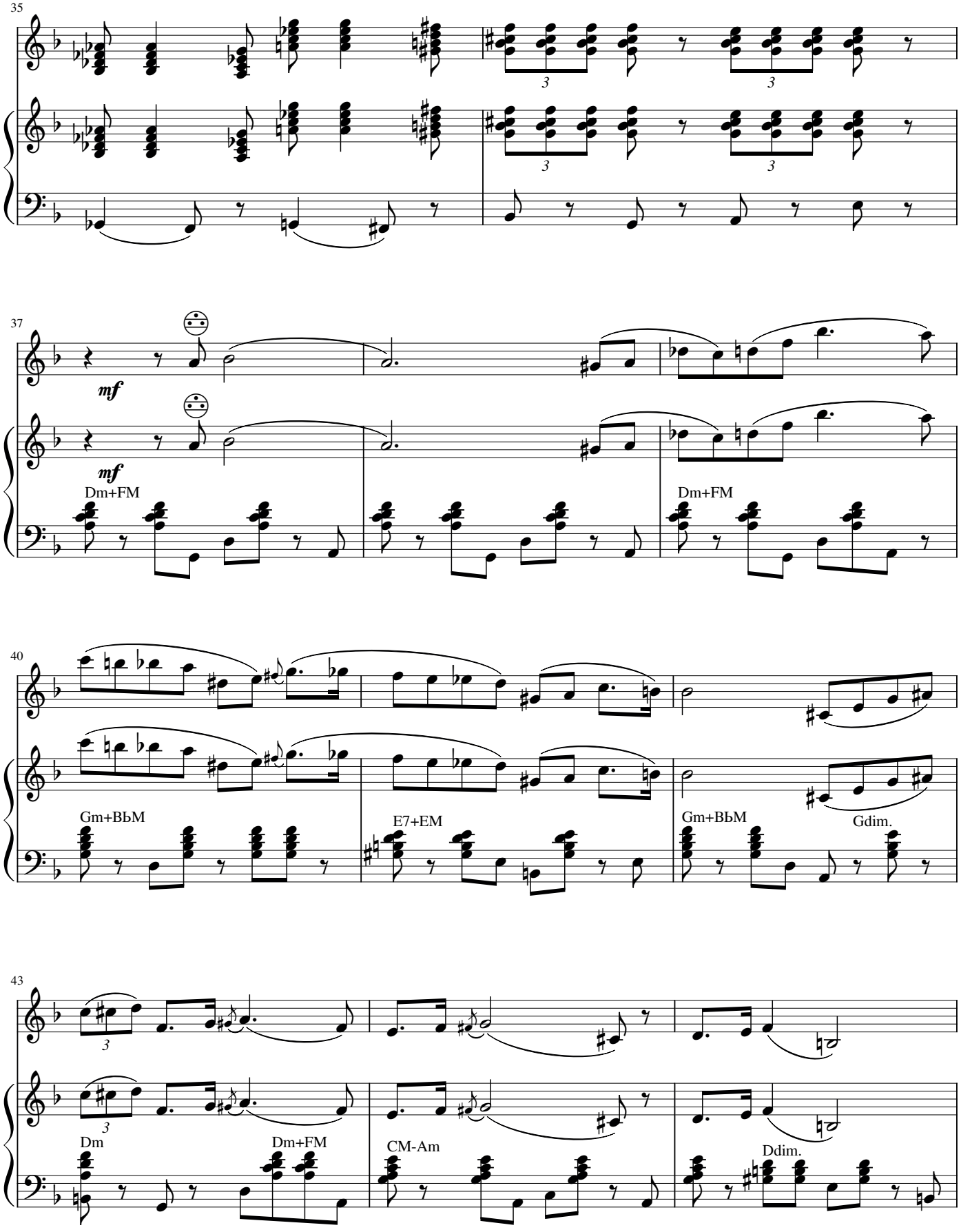
Ddim.

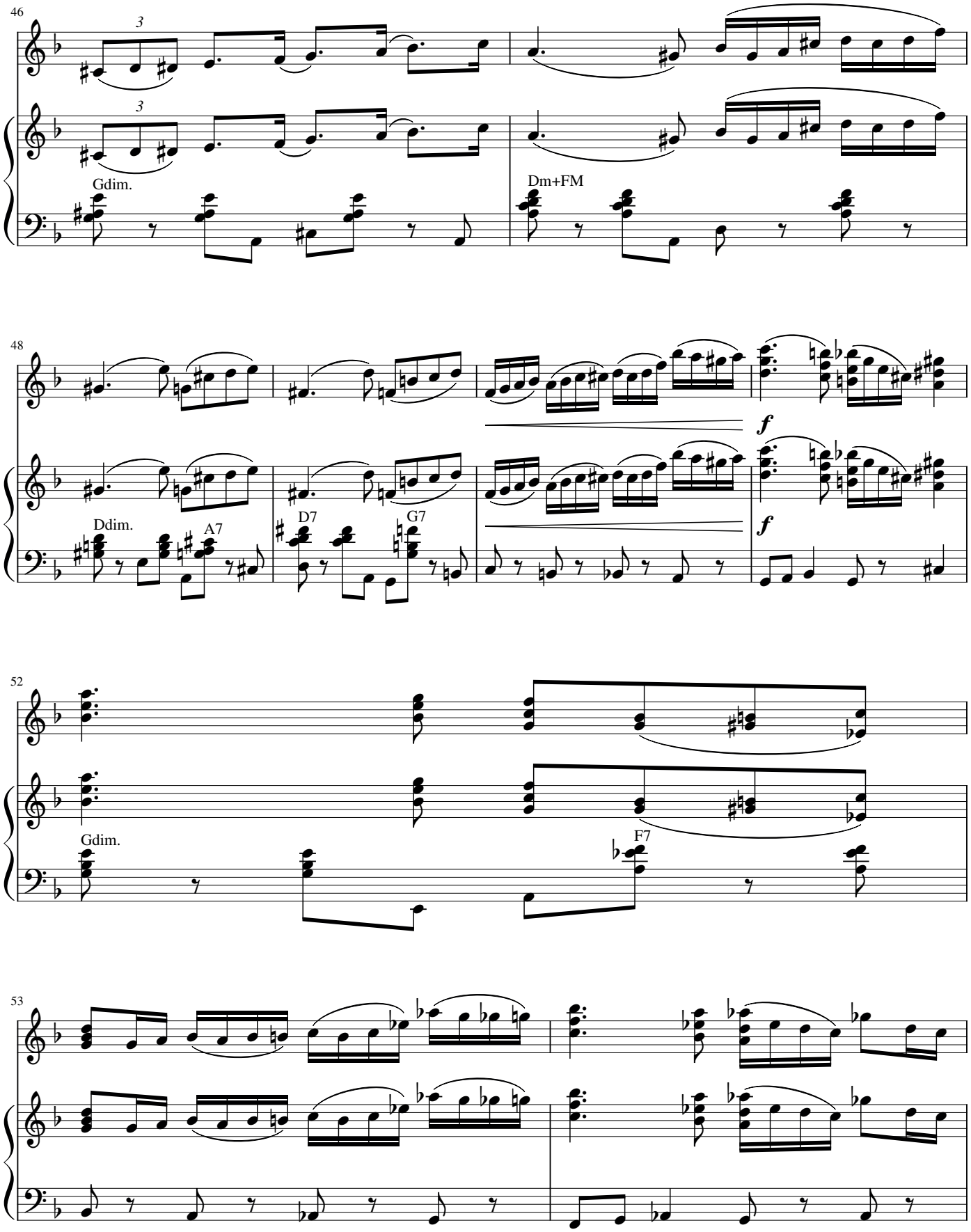
Gdim.

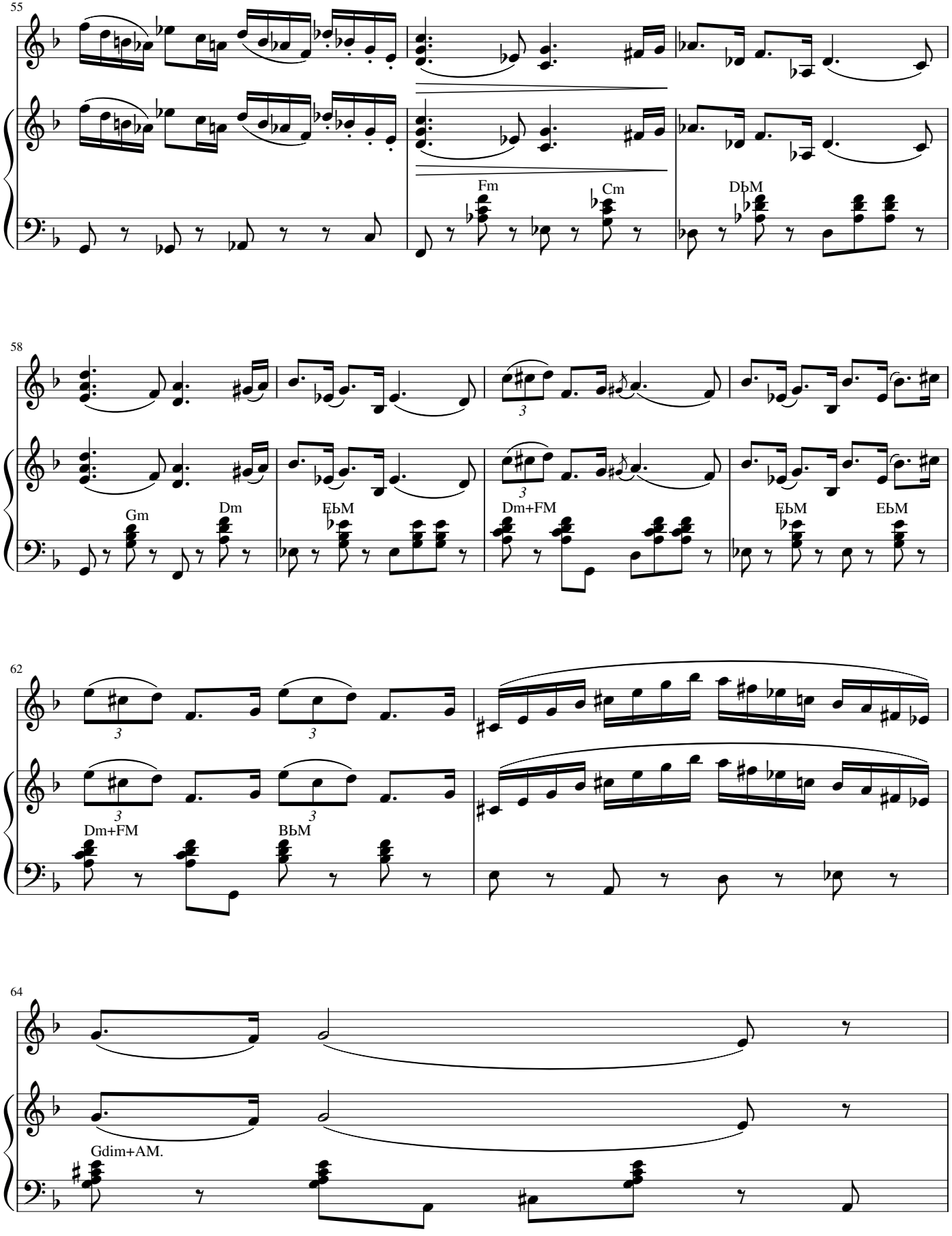
Dm+FM

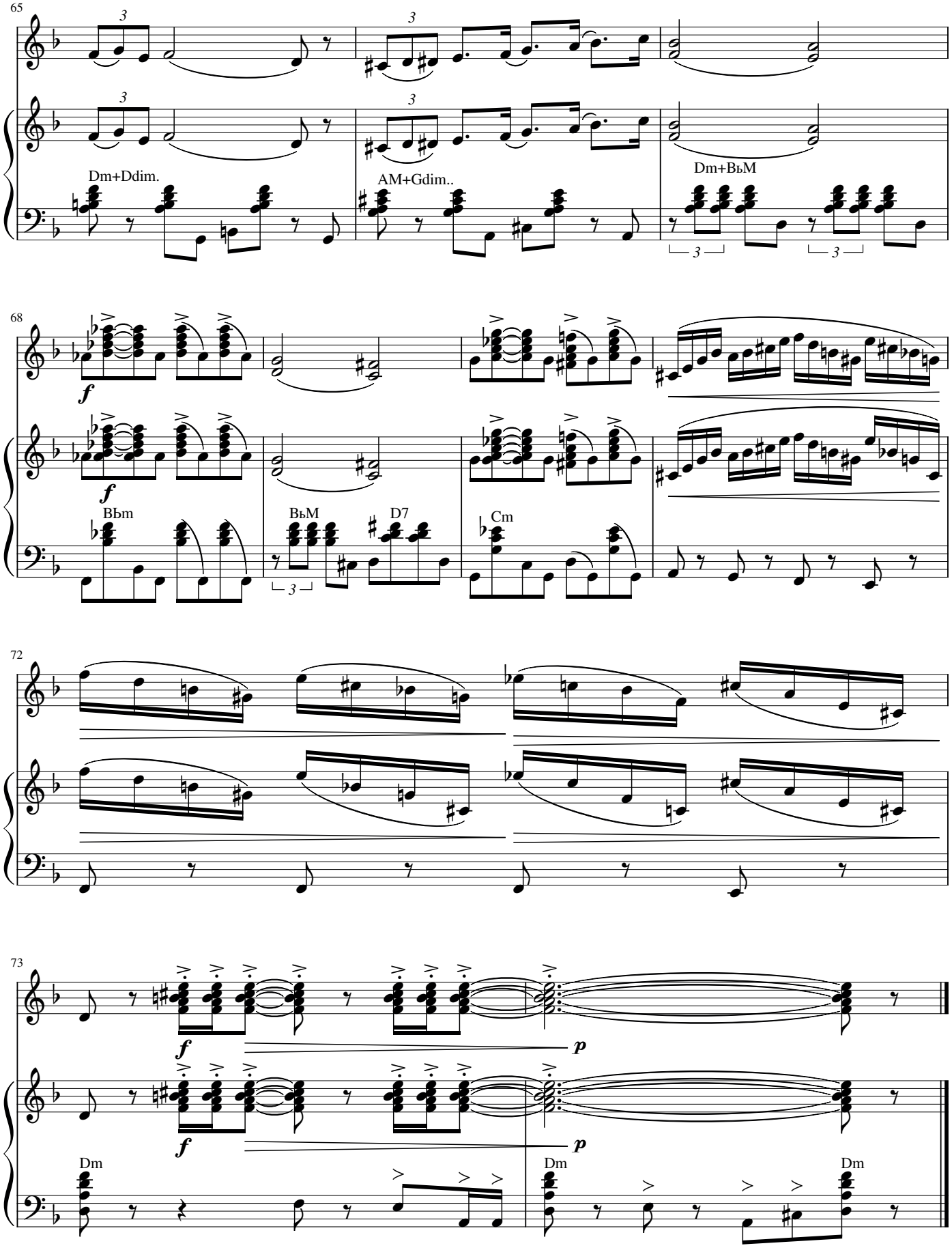

13
Ddim.
A7
D7
G7
f
f
17
Gm
Dm
EsM
20
Gdim.
A7
A7
mf
mf
Gm
Dm
G7
EsM
3
3
3
23
loco.
loco.
cresc.
cresc.
ff
ff
3


25
mf
mp
f
Cm
Cm
G7
Cm
29
f
C7
C7
C7
31
f
Gdim.
C7
f
BBm
33
Cm
D7
D7
AM
D7


35
37
mf
mf
Dm+FM
Dm+FM
40
Gm+BbM
E7+EM
Gm+BbM
Gdim.
43
Dm
Dm+FM
CM-Am
Ddim.

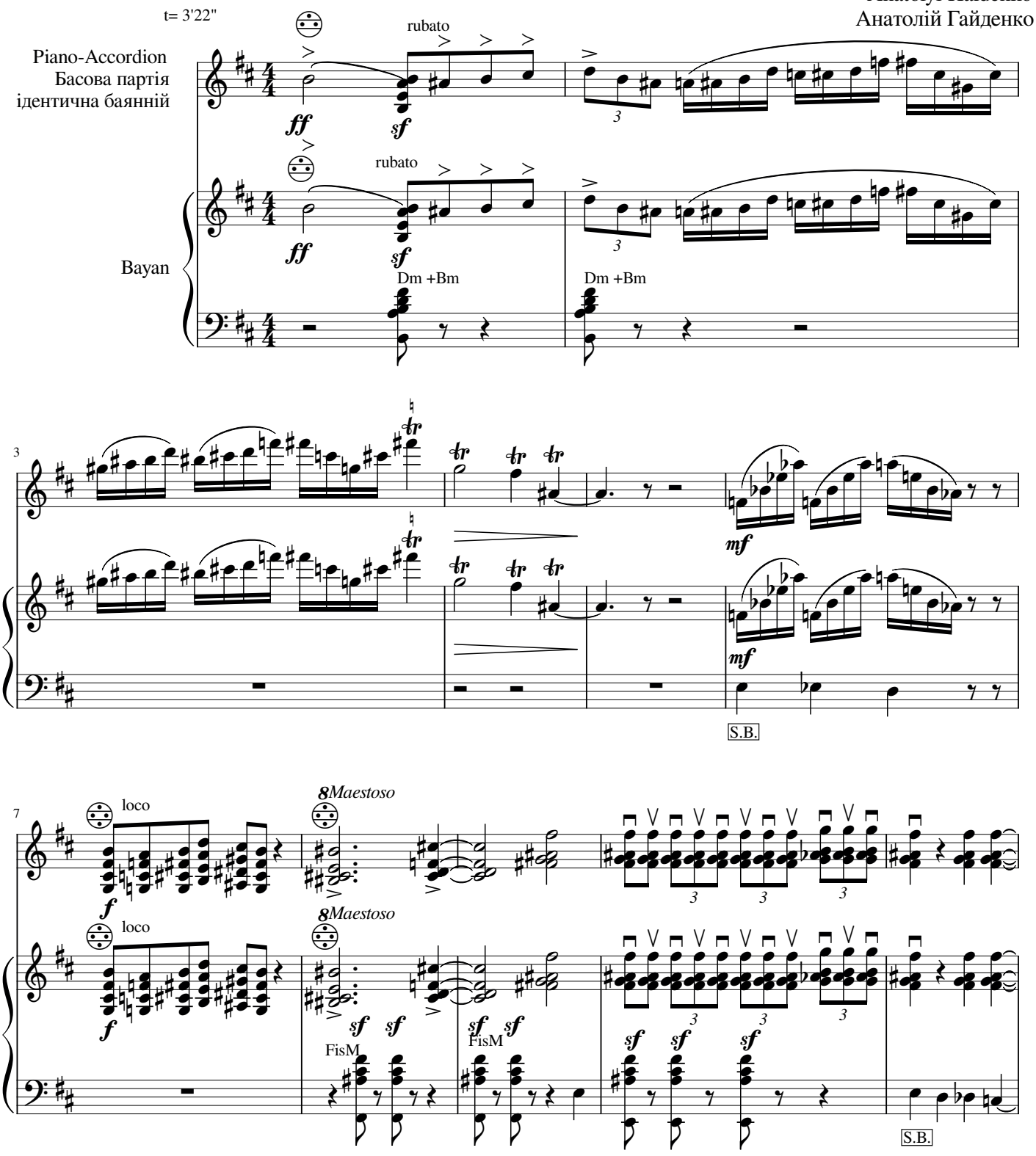

46
3
3
Gdim.
Dm+FM
48
Ddim.
A7
D7
G7
f
f
52
Gdim.
F7
53

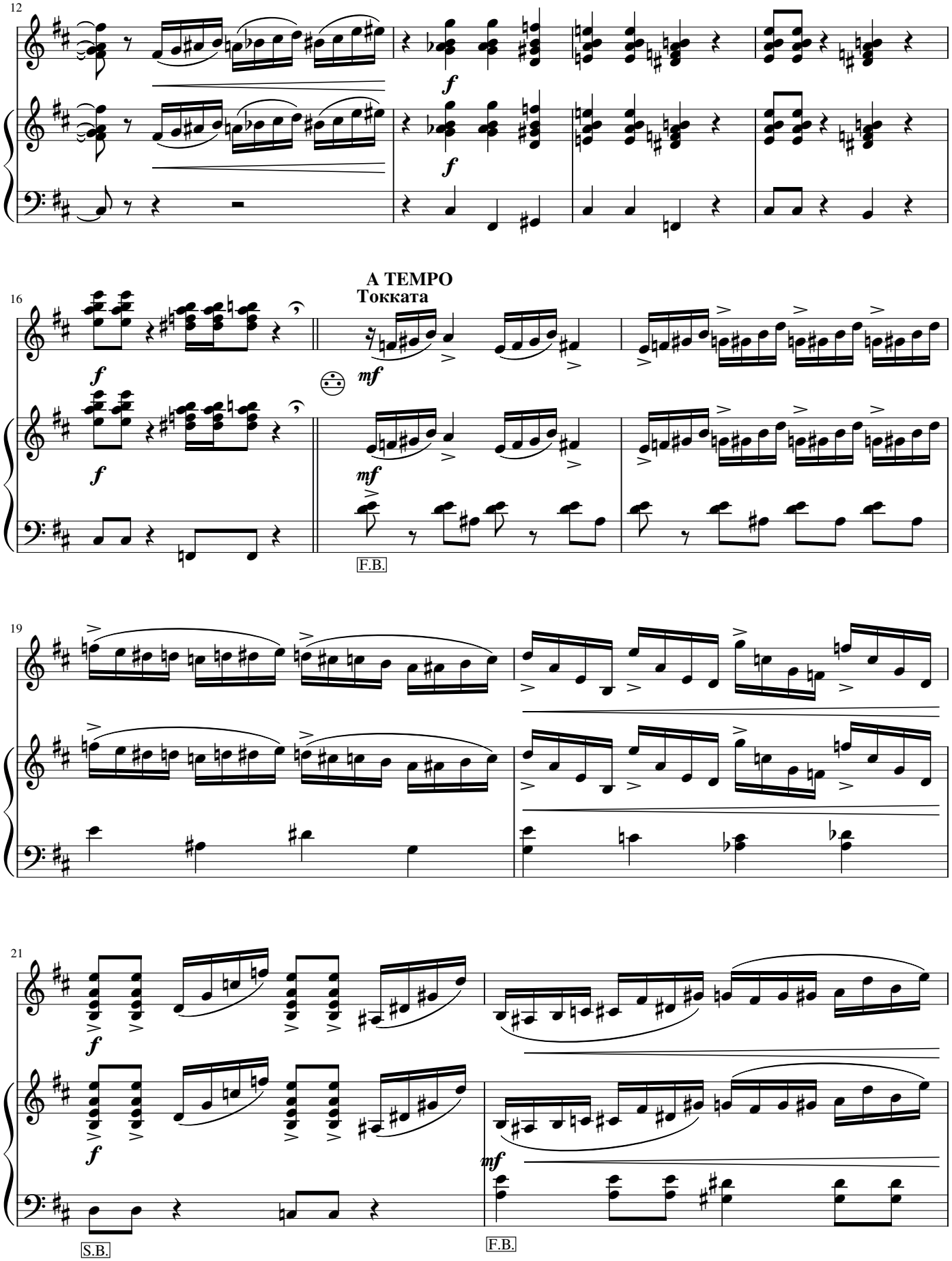

55
Fm
Cm
DbM
58
Gm
Dm
EbM
Dm+FM
EbM
EbM
62
Dm+FM
BbM
64
Gdim+AM.

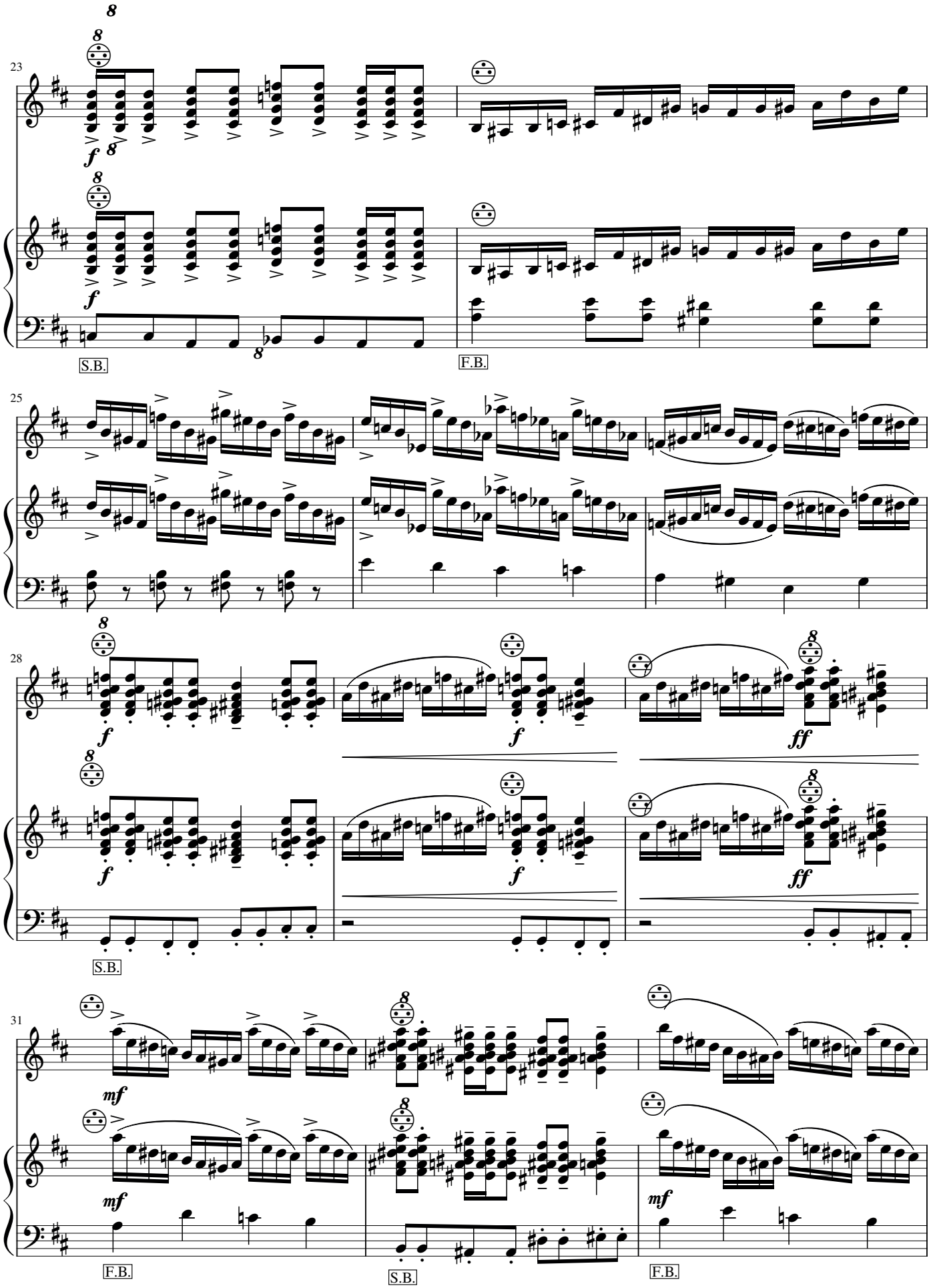

65
Dm+Ddim.
AM+Gdim..
Dm+BbM
68
f
BBm
BbM
D7
Cm
72
73
f
p
Dm
Dm
Dm

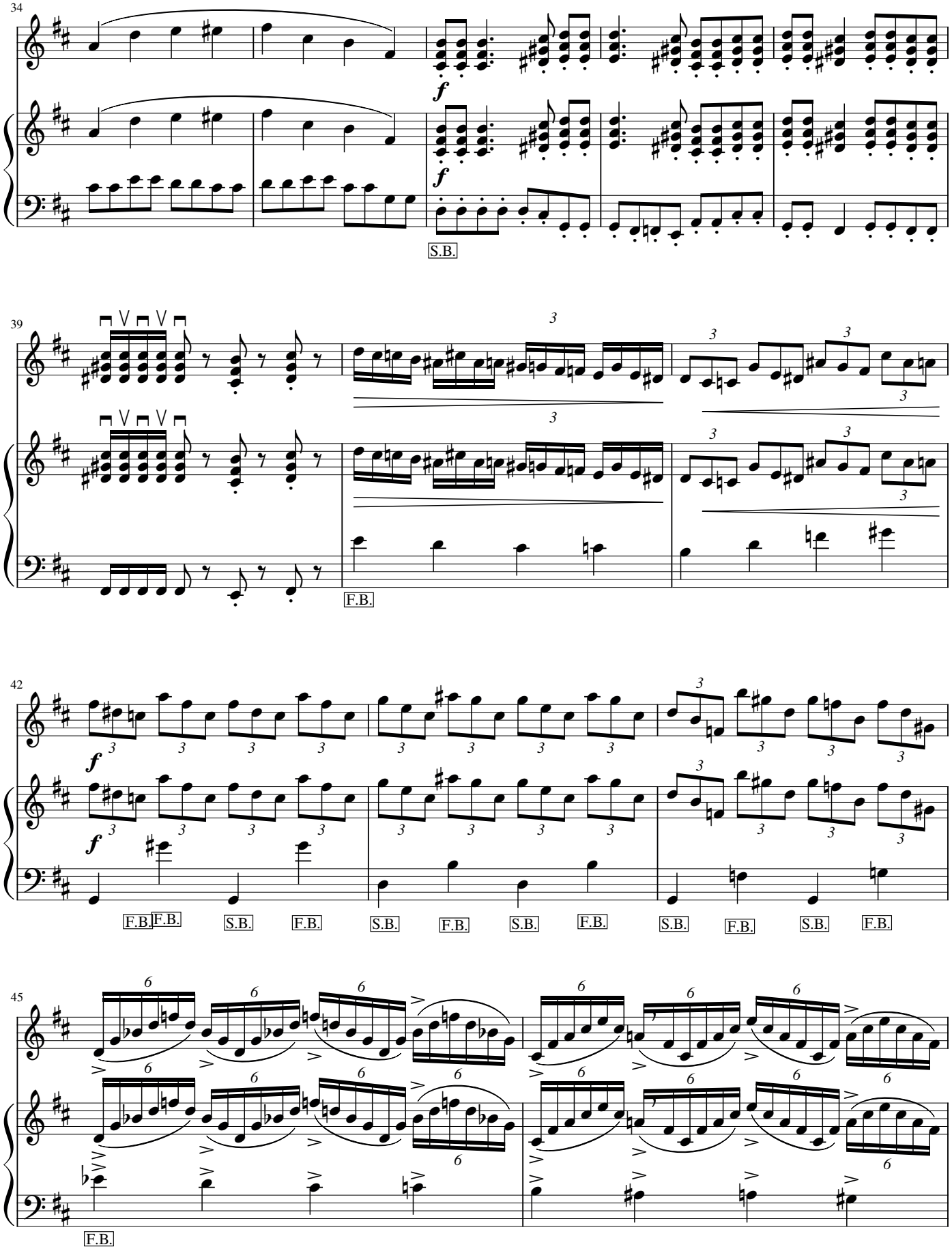
V.The Reminiscence
Ремінісценція

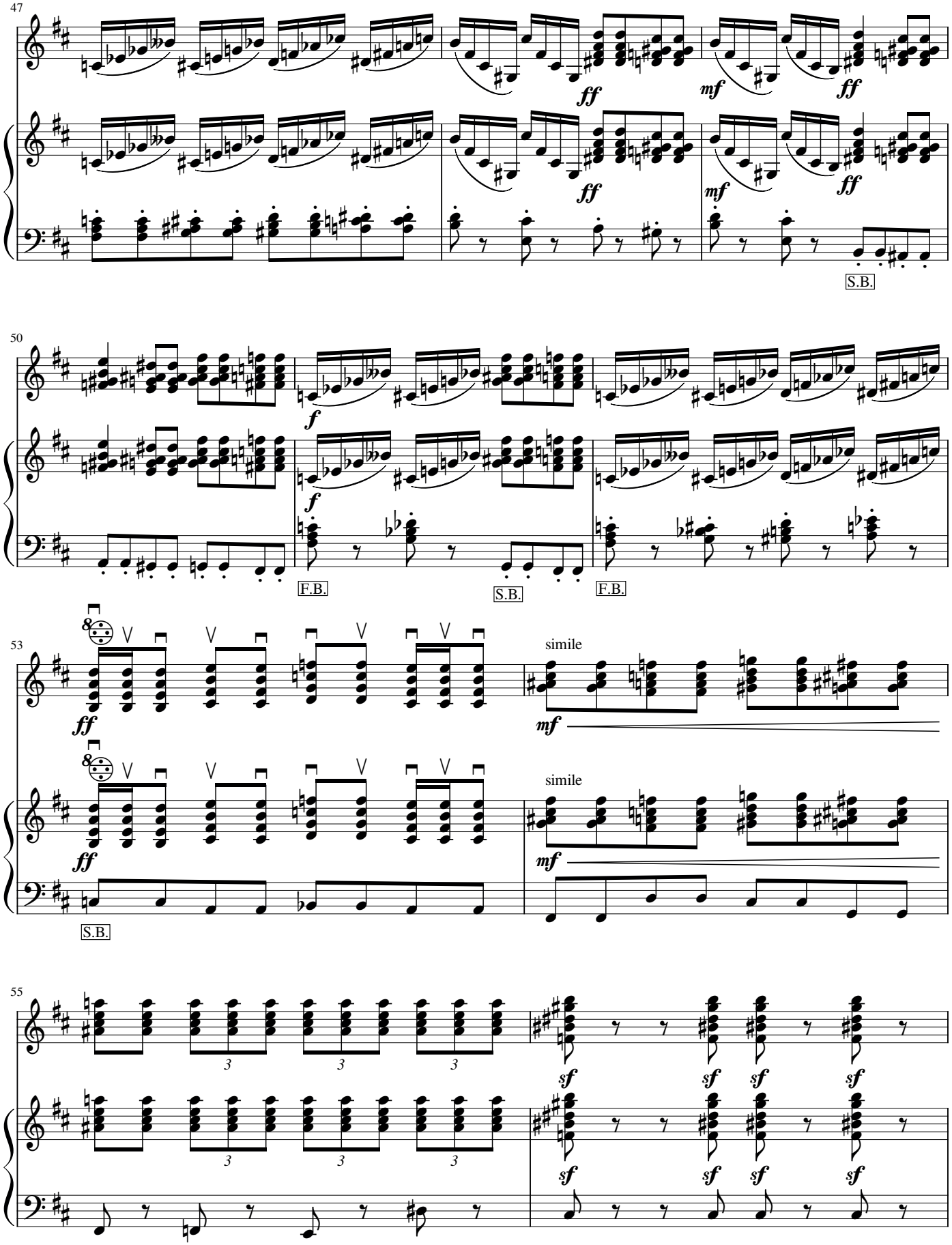
Anatolyi Haidenko
Анатолій Гайденко

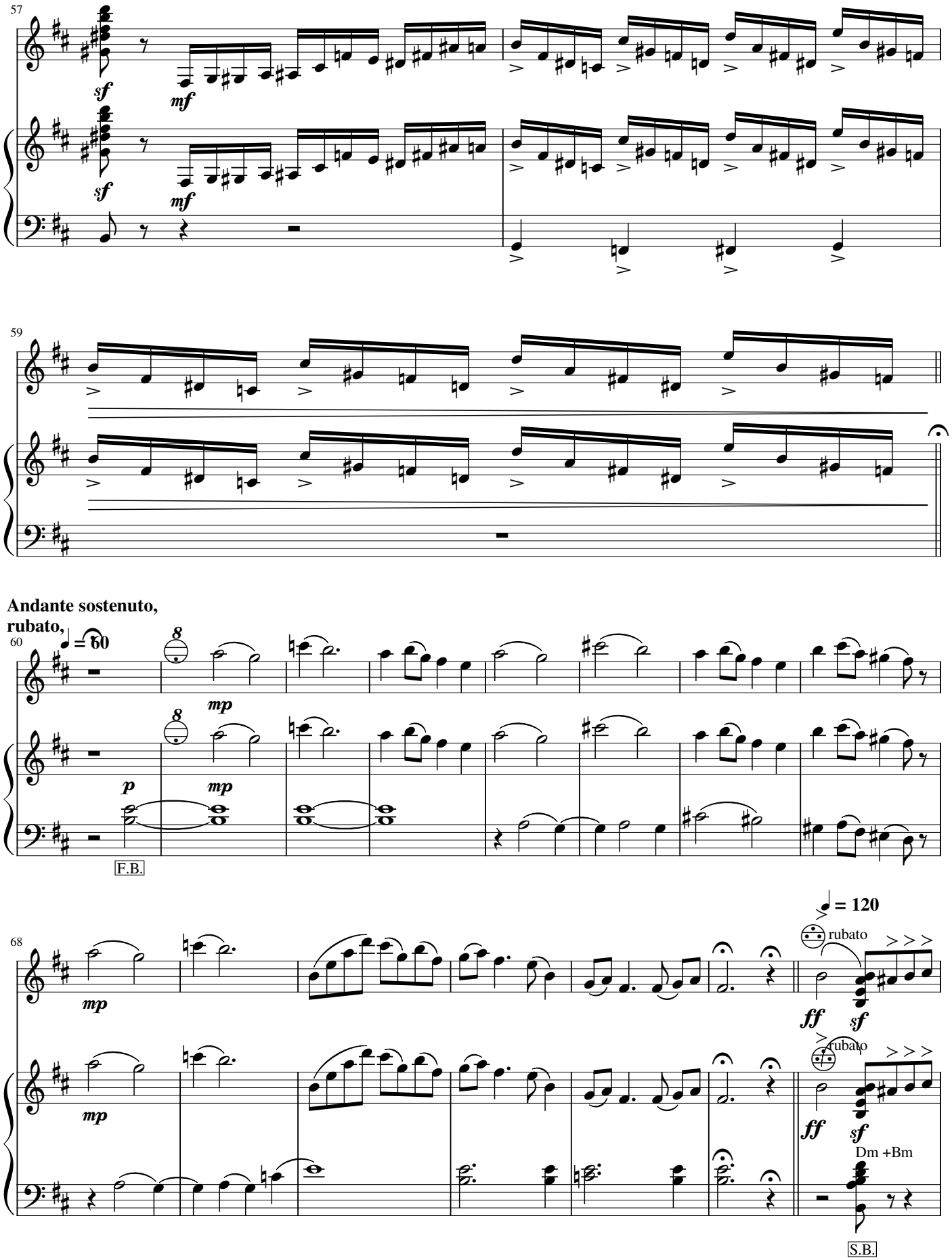


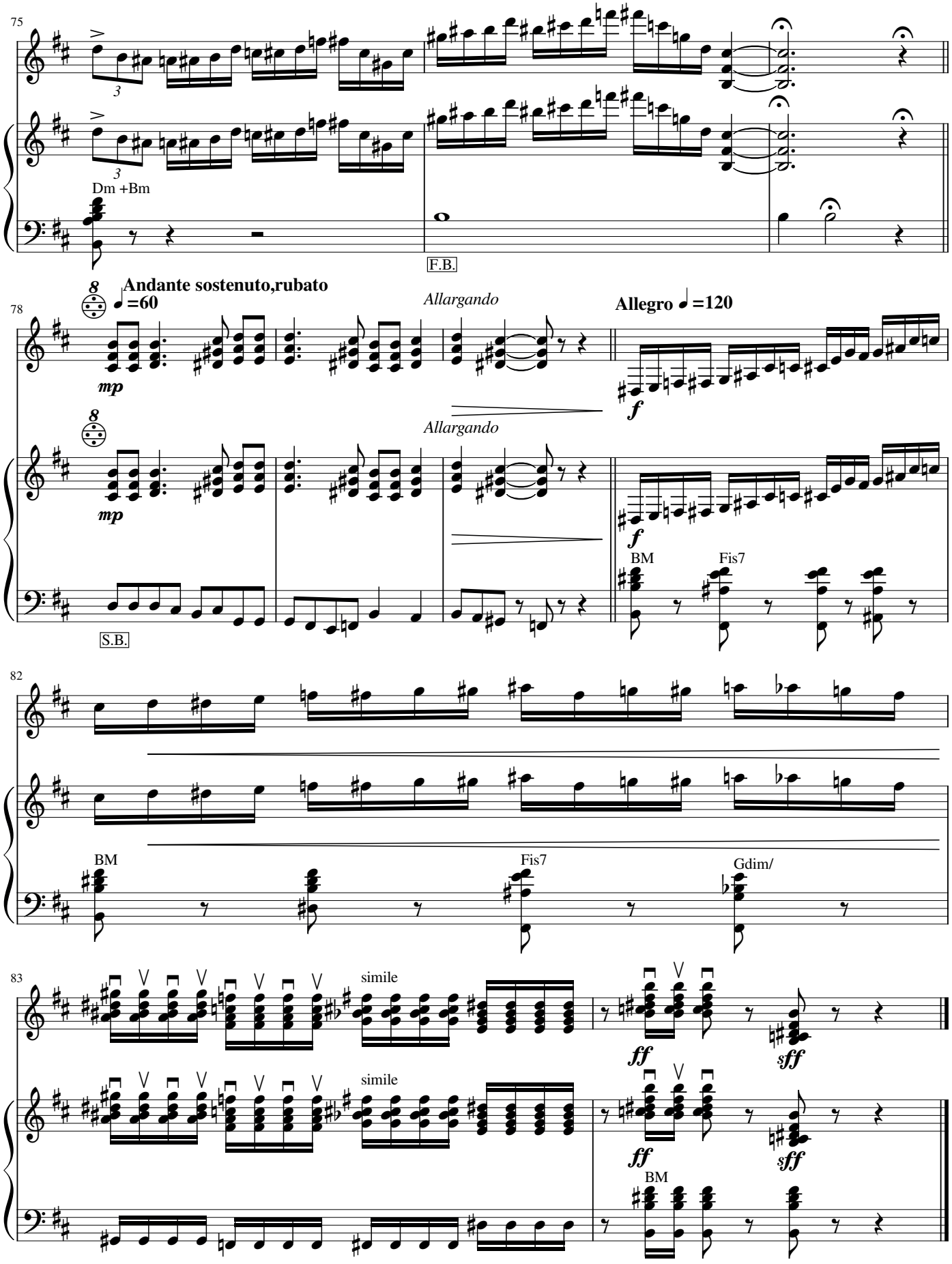

12
f
f
16
A TEMPO
Токката
f
f
mf
mf
F.B.
19
21
f
f
mf
S.B.
F.B.


23
S.B.
F.B.
25
28
S.B.
31
F.B.
S.B.
F.B.


34
f
S.B.
39
F.B.
42
f
F.B.
S.B.
45
F.B.


47
ff
mf
ff
S.B.
50
f
F.B.
S.B.
F.B.
53
ff
simile
mf
S.B.
55
3
sf

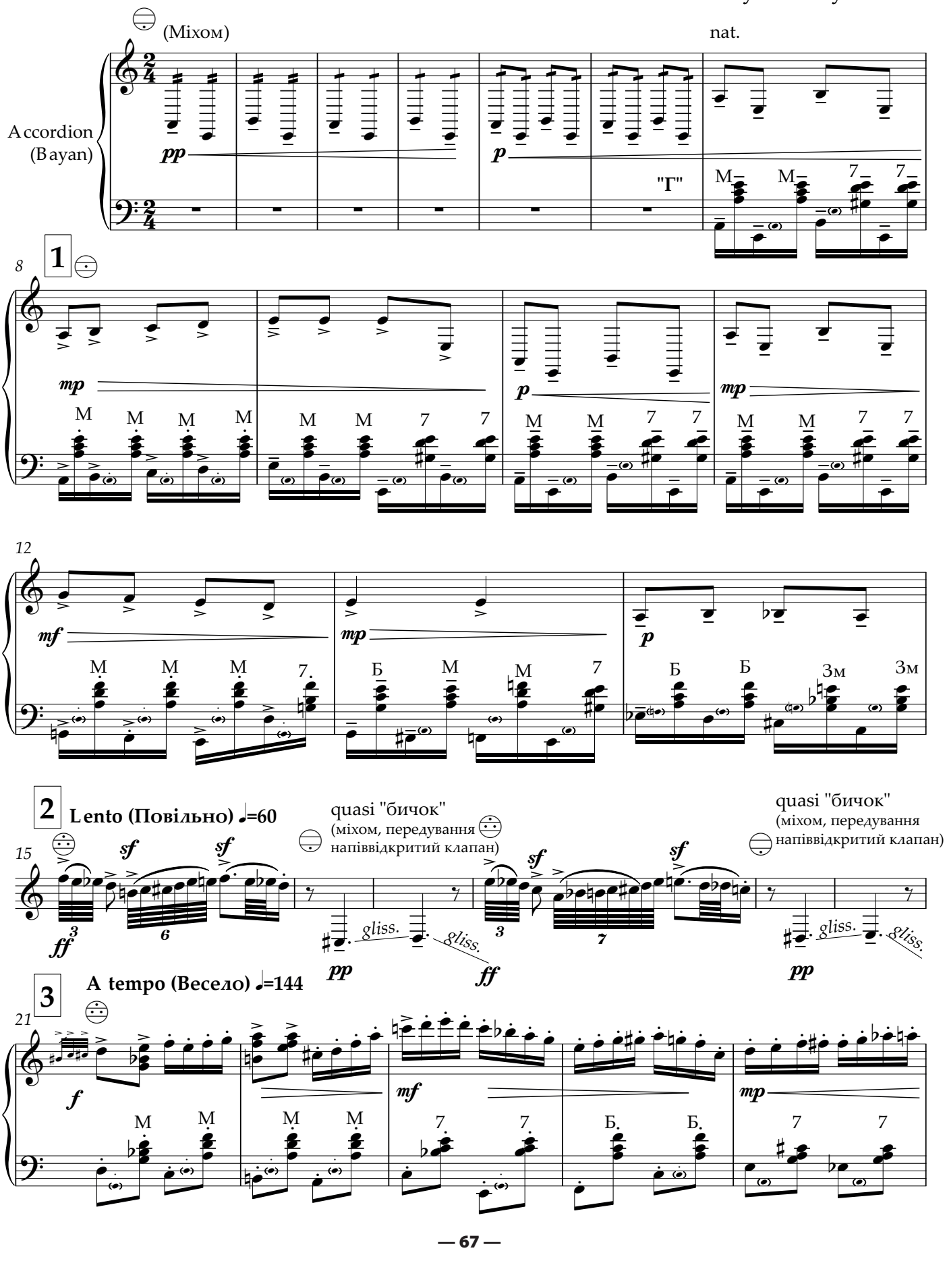

57
sf
mf
59
Andante sostenuto,
rubato,
60
♩ = 60
mp
p
F.B.
68
♩ = 120
rubato
ff
sf
Dm +Bm
S.B.

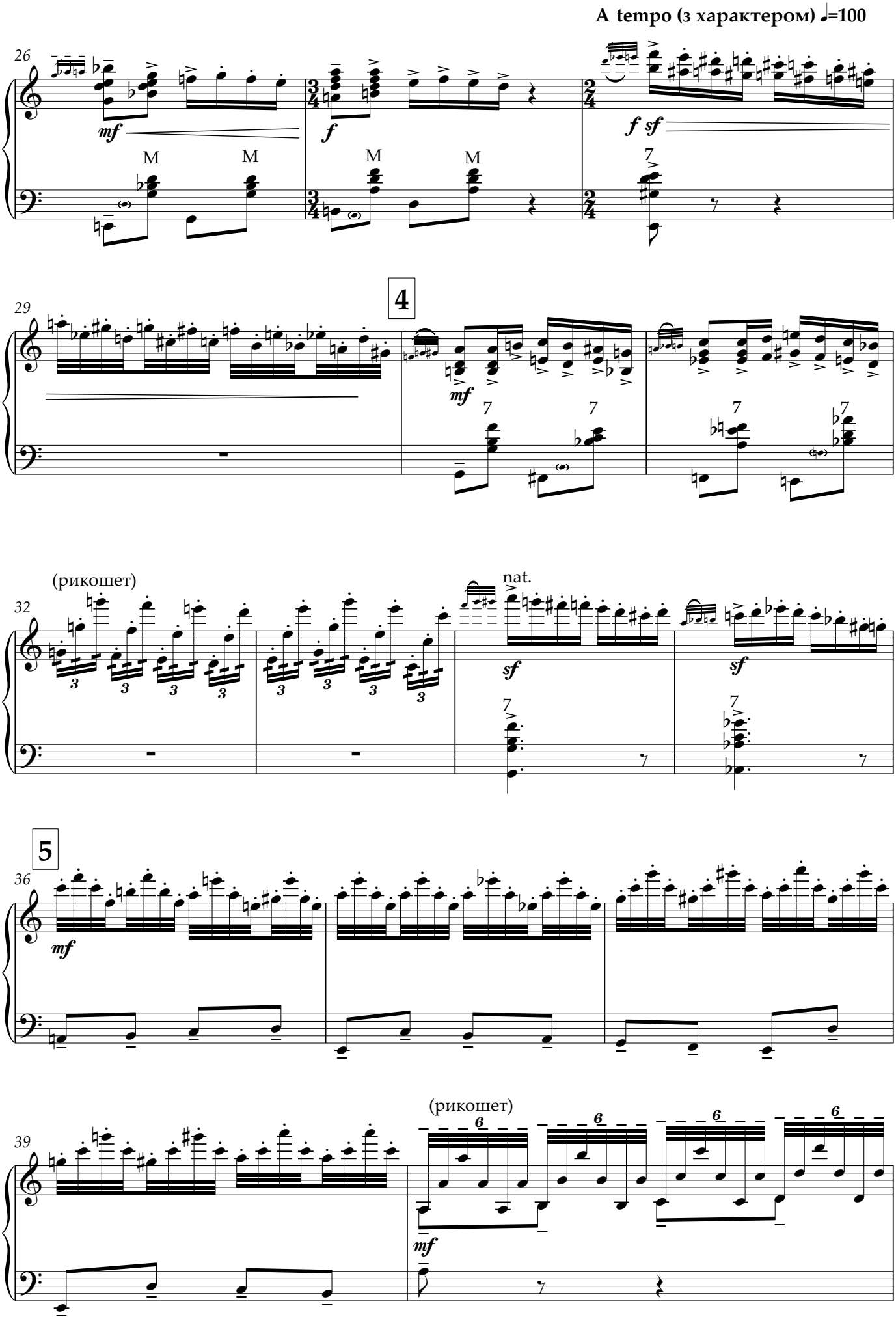

75
Dm +Bm
F.B.
78
Andante sostenuto,rubato
=60
mp
Allargando
Allargando
Allegro =120
f
S.B.
BM
Fis7
82
BM
Fis7
Gdim/
83
simile
simile
ff
sff
ff
sff
BM

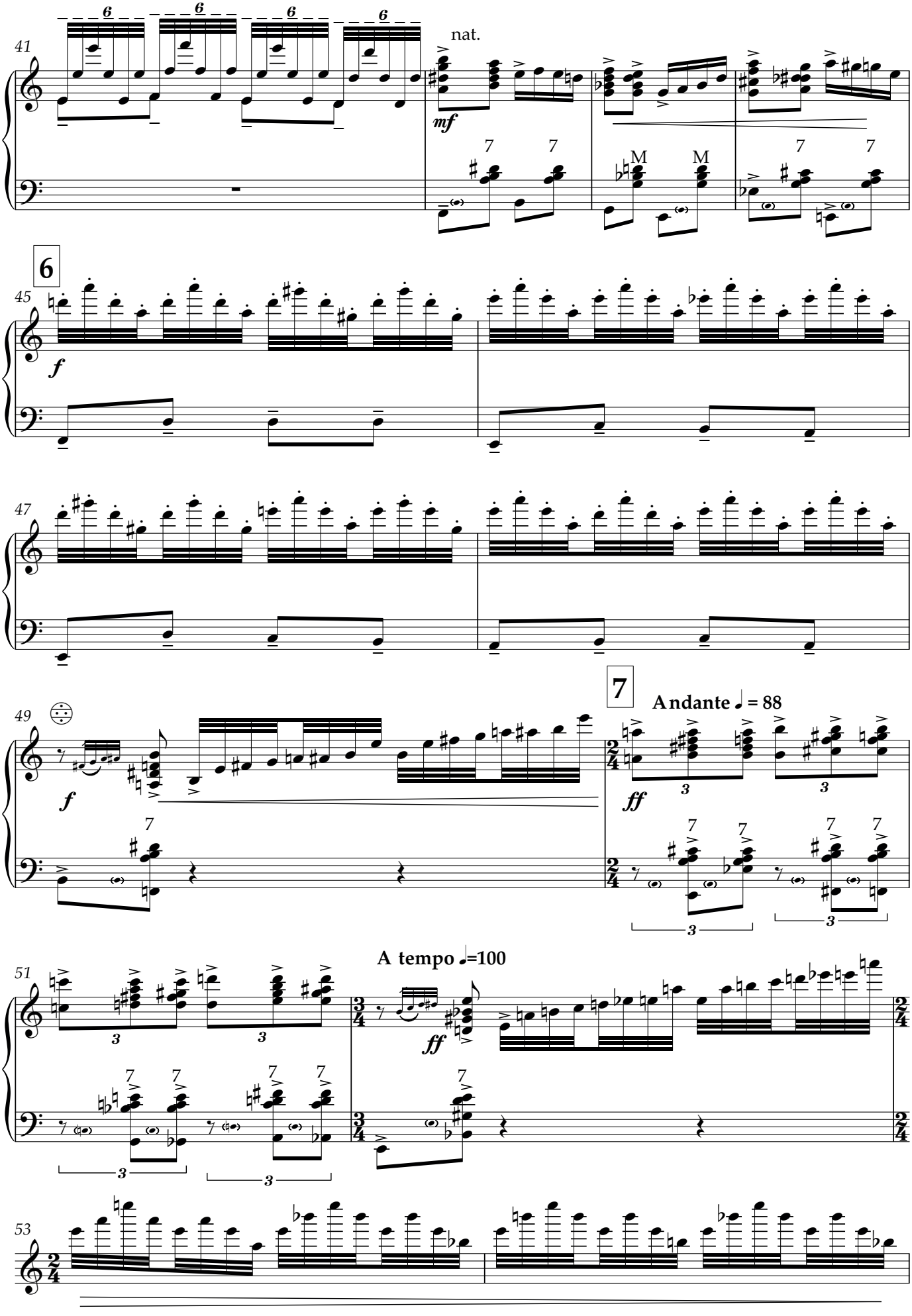
Оце ж тобі, джигуне...

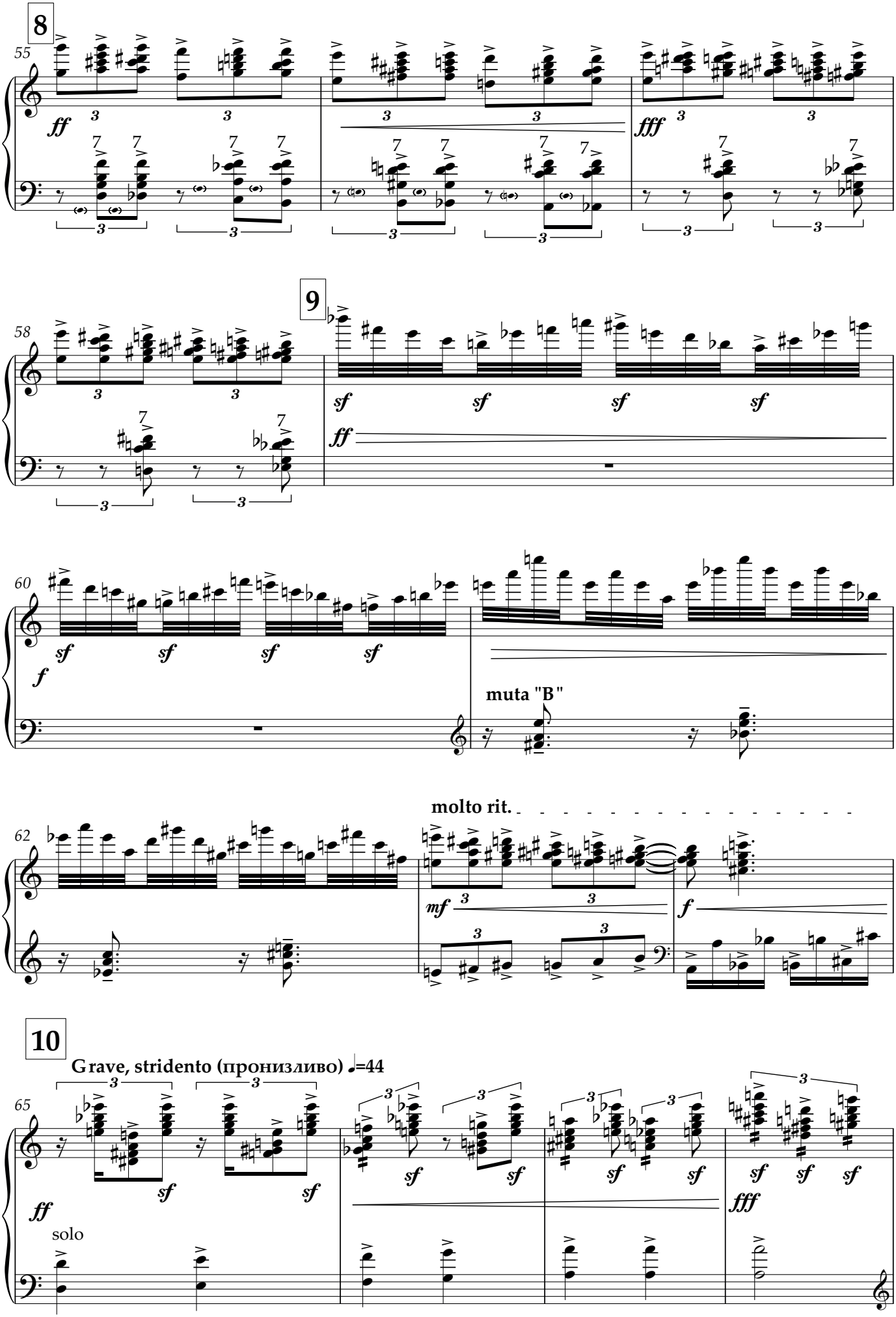
Парафраз на тему української народної пісні
"Ой, джигуне, джигуне..."

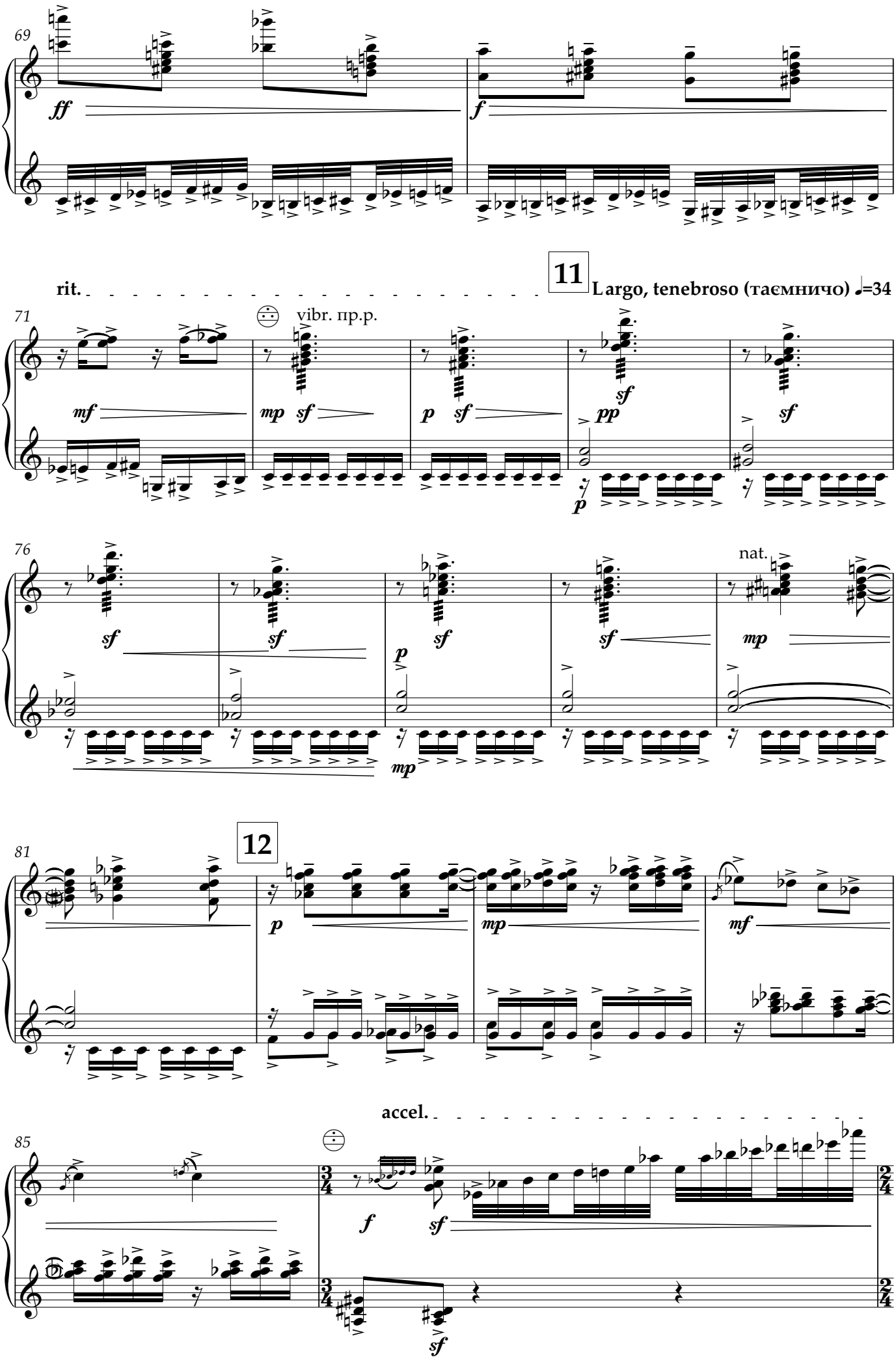
Юрій Алжнєв
Yriy Alzhnyev 1949

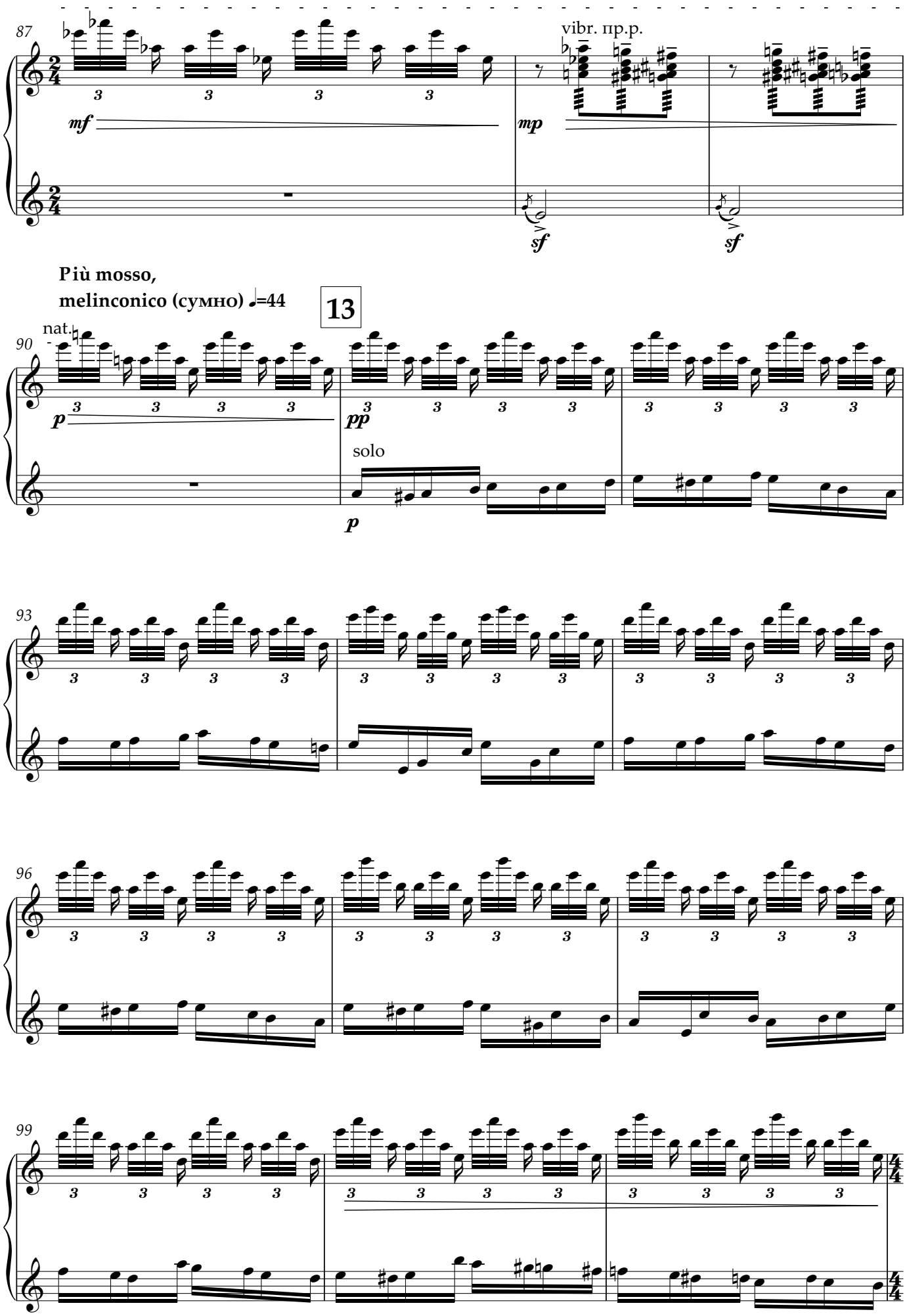


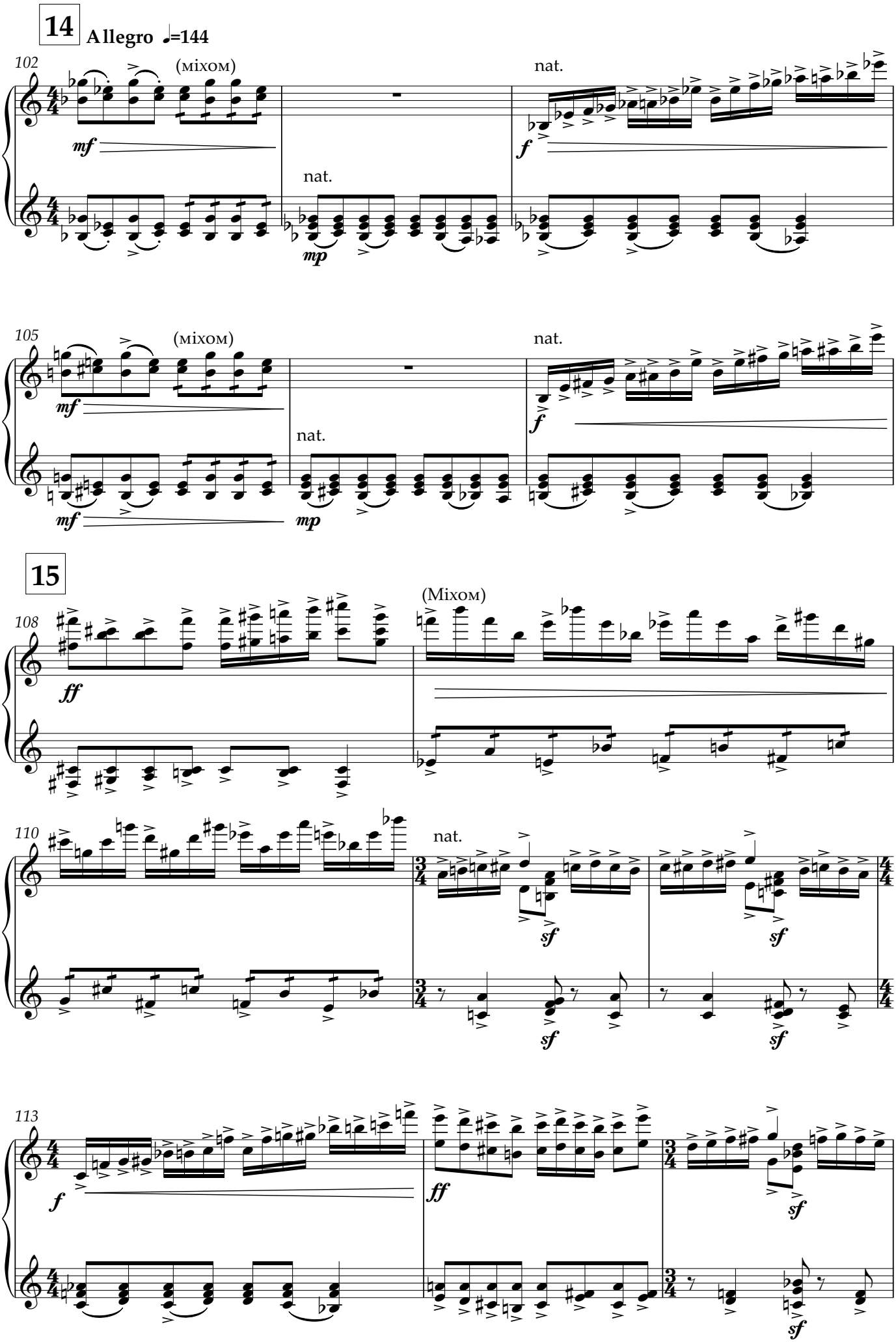

A tempo (з характером) ♩=100
26
mf
f
f sf
M
M
M
M
7
4
29
mf
7
7
7
7
(рикошет)
32
3
nat.
sf
sf
7
7
5
36
mf
(рикошет)
39
6
6
6
mf

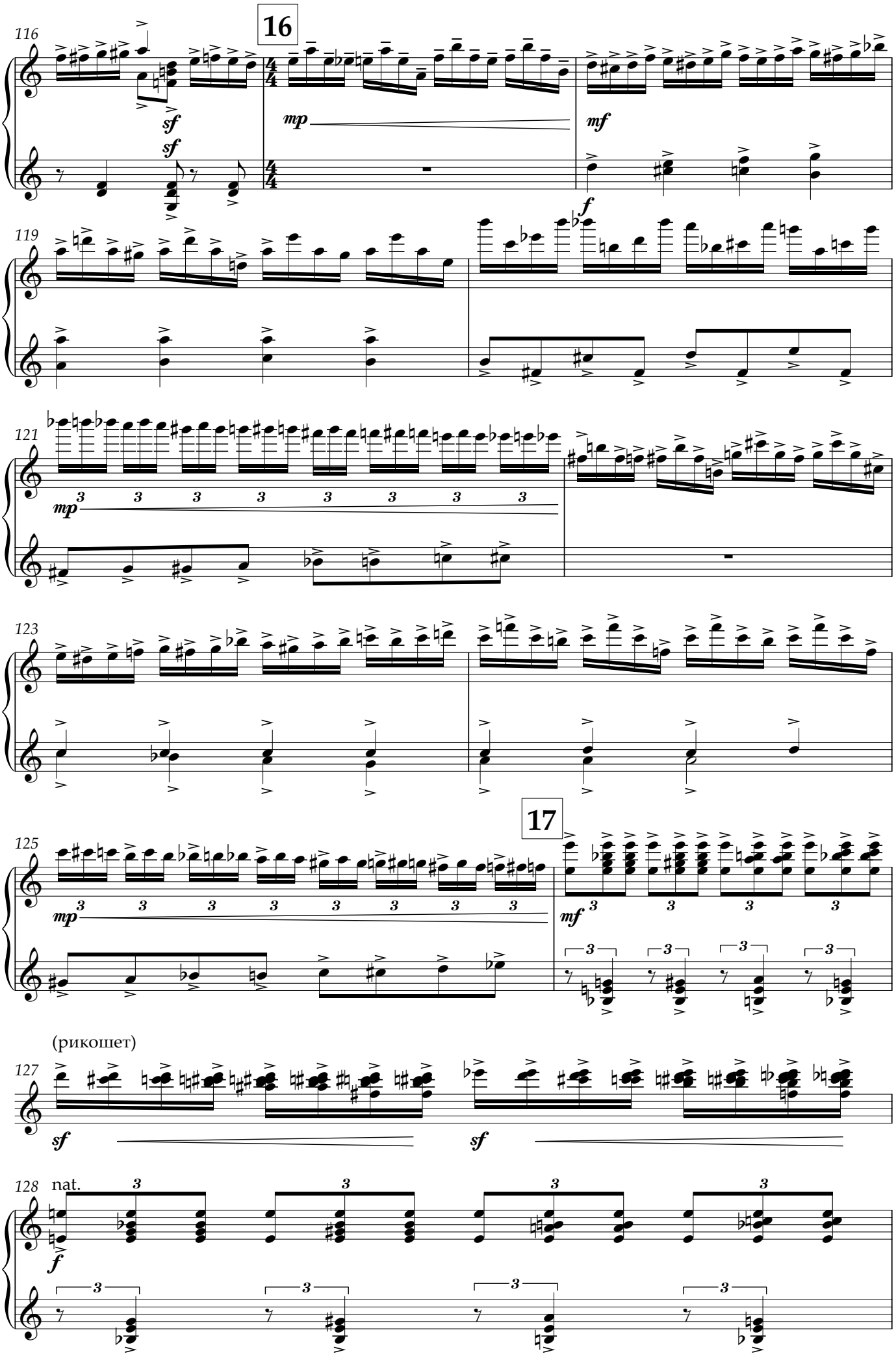

41
nat.
mf
45
6
f
47
49
f
7
Andante ♩ = 88
ff
51
A tempo ♩=100
ff
53

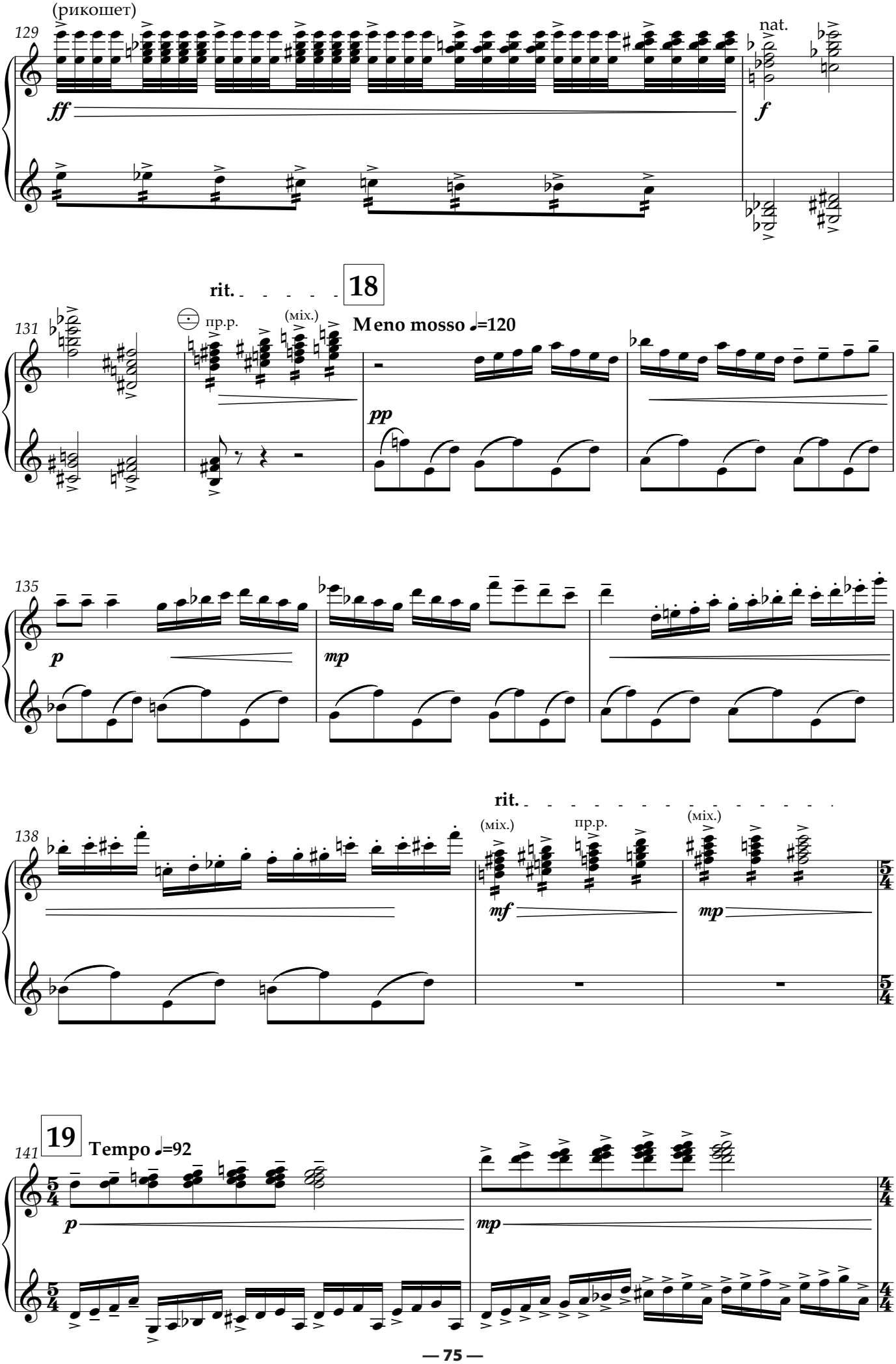

8
55
ff
fff
9
58
sf
ff
60
f
muta "B"
molto rit.
62
mf
10
Grave, stridento (пронизливо) ♩=44
65
solo

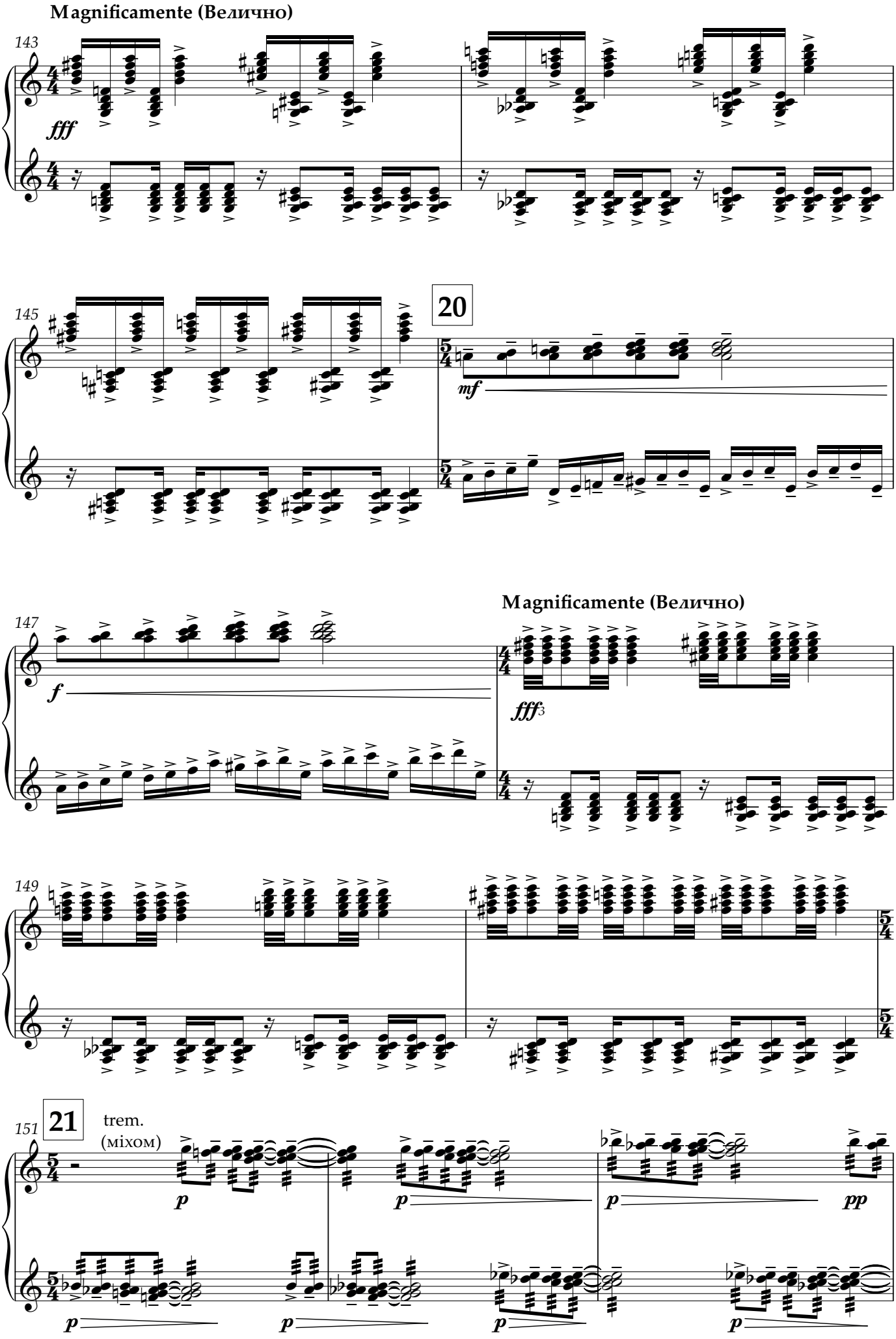

69
ff
f
rit.
11
Largo, tenebroso (таємничо) ♩=34
71
vibr. пр.р.
mf
mp
sf
p
pp
76
nat.
81
12
accel.
85

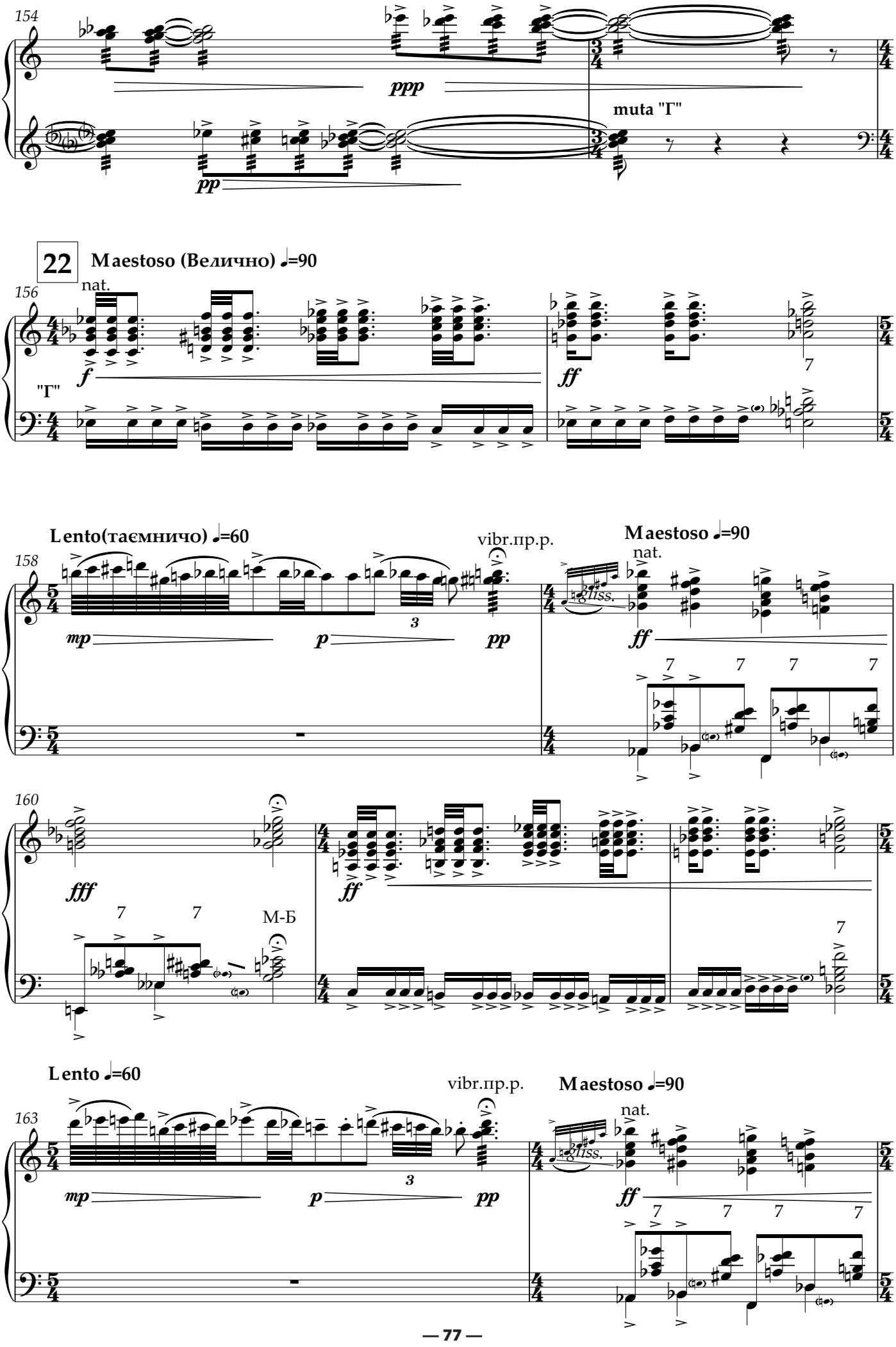

87
vibr. пр.р.
mf
mp
sf
sf
Più mosso,
melinconico (сумно) ♩=44
13
90
nat.
p
pp
solo
p
93
96
99

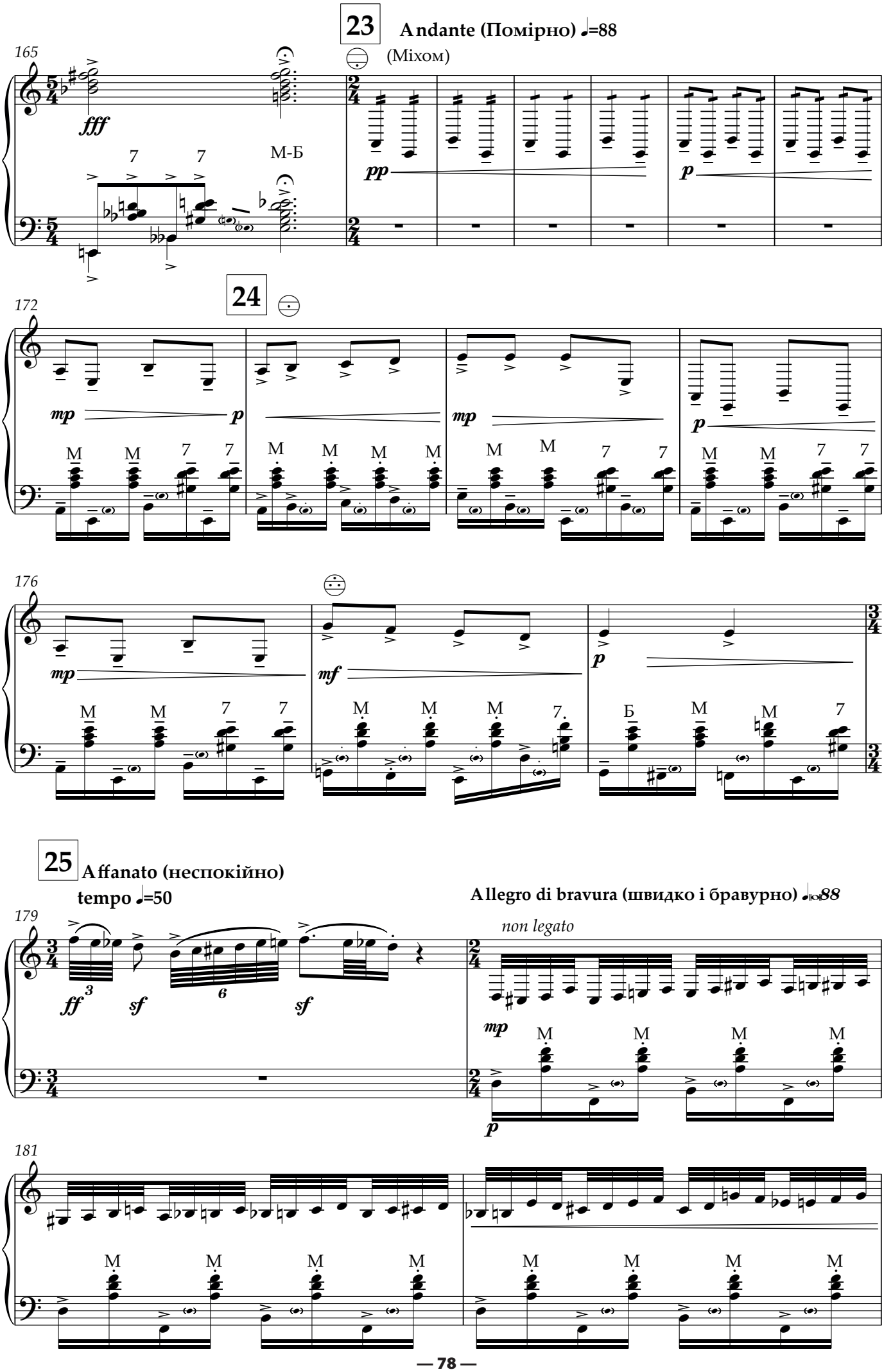

14
Allegro ♩=144
102
(міхом)
nat.
mf
nat.
mp
f
105
(міхом)
nat.
mf
nat.
mp
f
15
108
(Міхом)
ff
110
nat.
sf
sf
sf
sf
113
f
ff
sf
sf

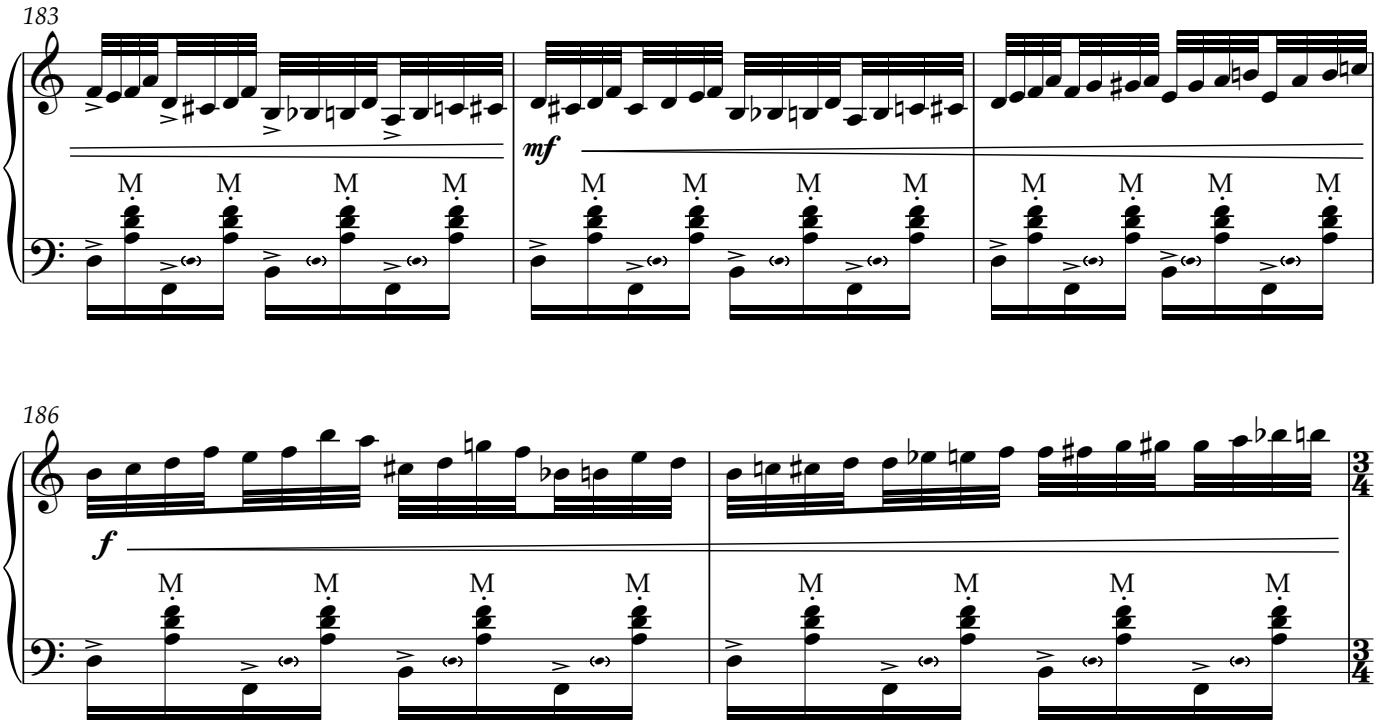

16
17
(рикошет)
nat.


(рикошет)
129
nat.
ff
f
rit.
18
131
пр.р.
(міх.)
Meno mosso ♩=120
pp
135
p
mp
rit.
138
(міх.)
пр.р.
(міх.)
mf
mp
19
141
Tempo ♩=92
p
mp


Magnificamente (Велично)
143
fff
145
20
mf
Magnificamente (Велично)
147
f
fff
149
151
21
trem.
(міхом)
p
pp

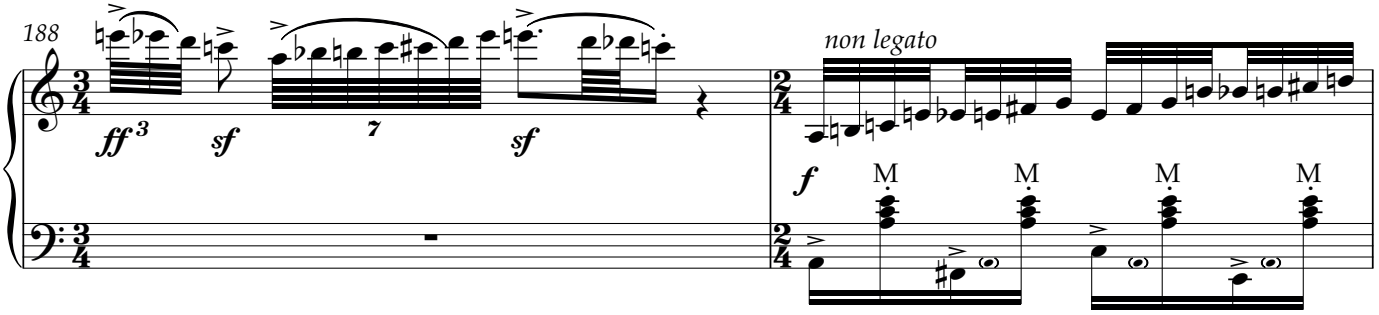

154
ppp
pp
muta "Г"
22
Maestoso (Велично) ♩=90
156
nat.
f
"Г"
ff
Lento(таємничо) ♩=60
158
vibr.пр.р.
mp
p
pp
3
Maestoso ♩=90
nat.
ff
160
fff
ff
М-Б
Lento ♩=60
163
vibr.пр.р.
mp
p
pp
3
Maestoso ♩=90
nat.
ff

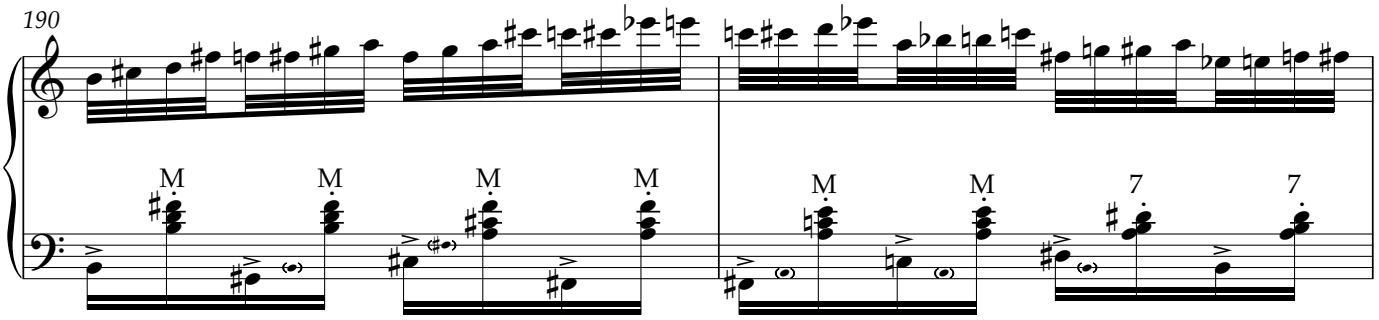

23
Andante (Помірно) ♩=88
(Міхом)
165
fff
М-Б
pp
p
24
172
mp
p
mp
p
176
mp
mf
p
25
Affanato (неспокійно)
tempo ♩=50
Allegro di bravura (швидко і бравурно) ♩=88
179
non legato
ff
sf
sf
mp
p
181

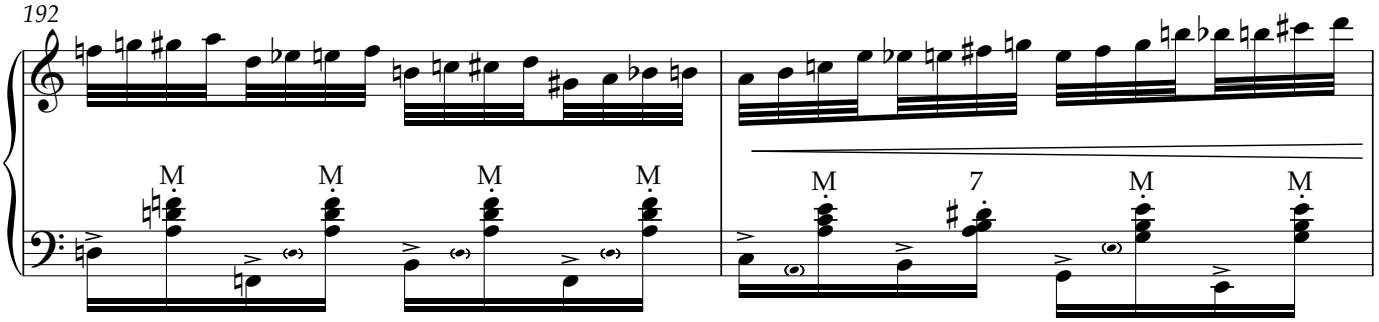


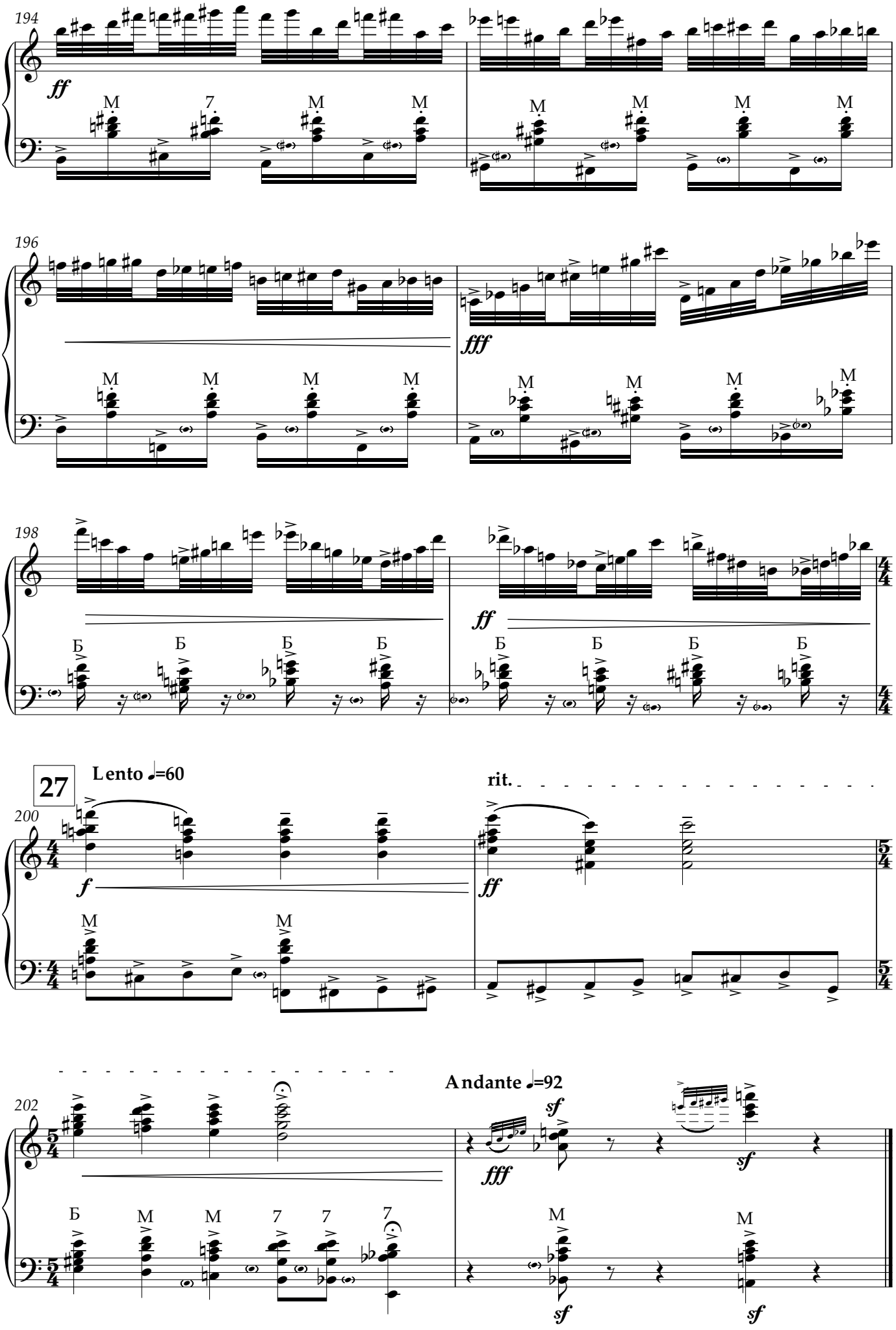
26 **Affanato (неспокійно)**
tempo ♩=60

Allegro brillante
(швидко з блиском) ♩=88







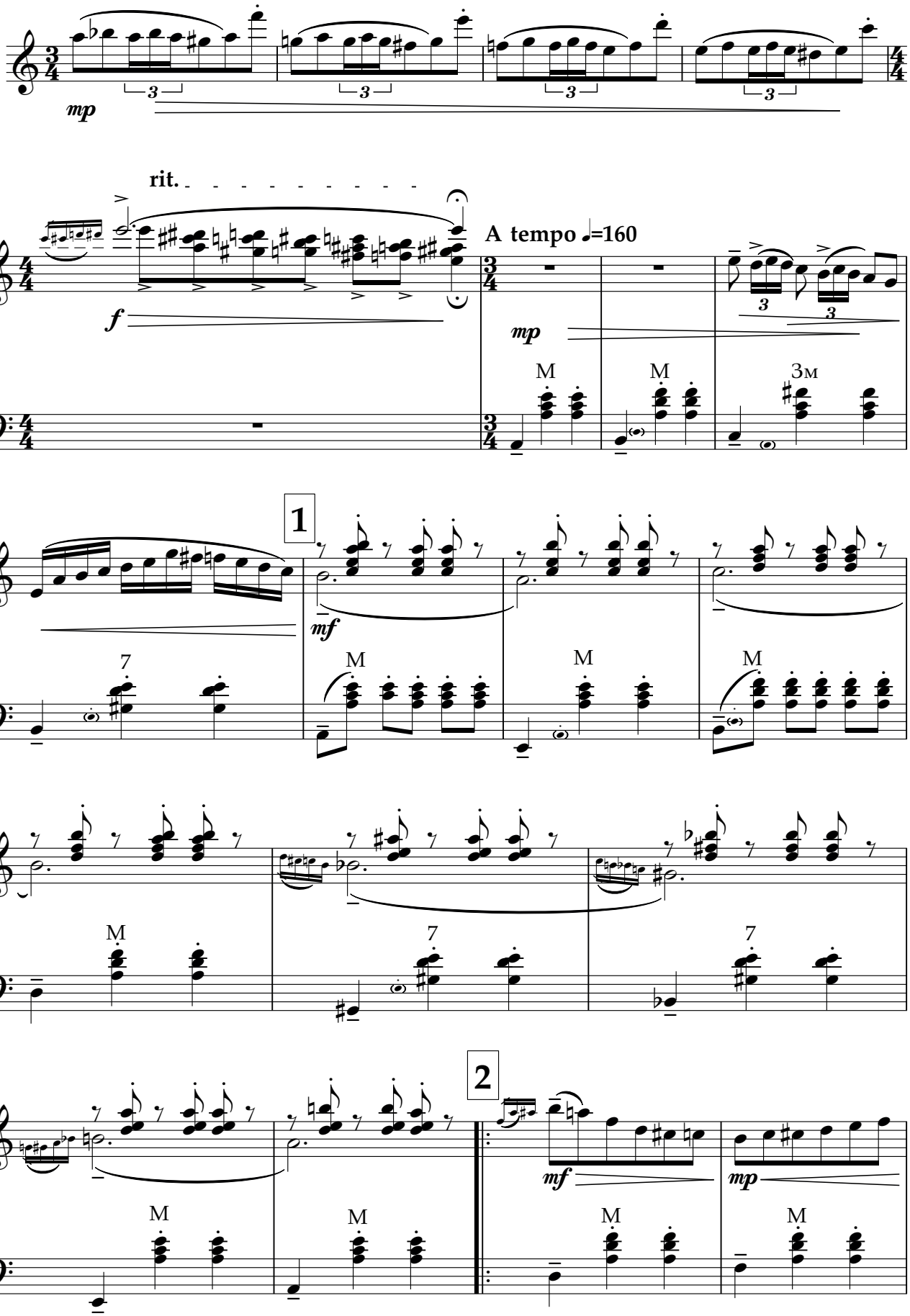

194
ff
196
fff
198
ff
27
Lento ♩=60
200
f
rit.
ff
202
Andante ♩=92
fff
sf

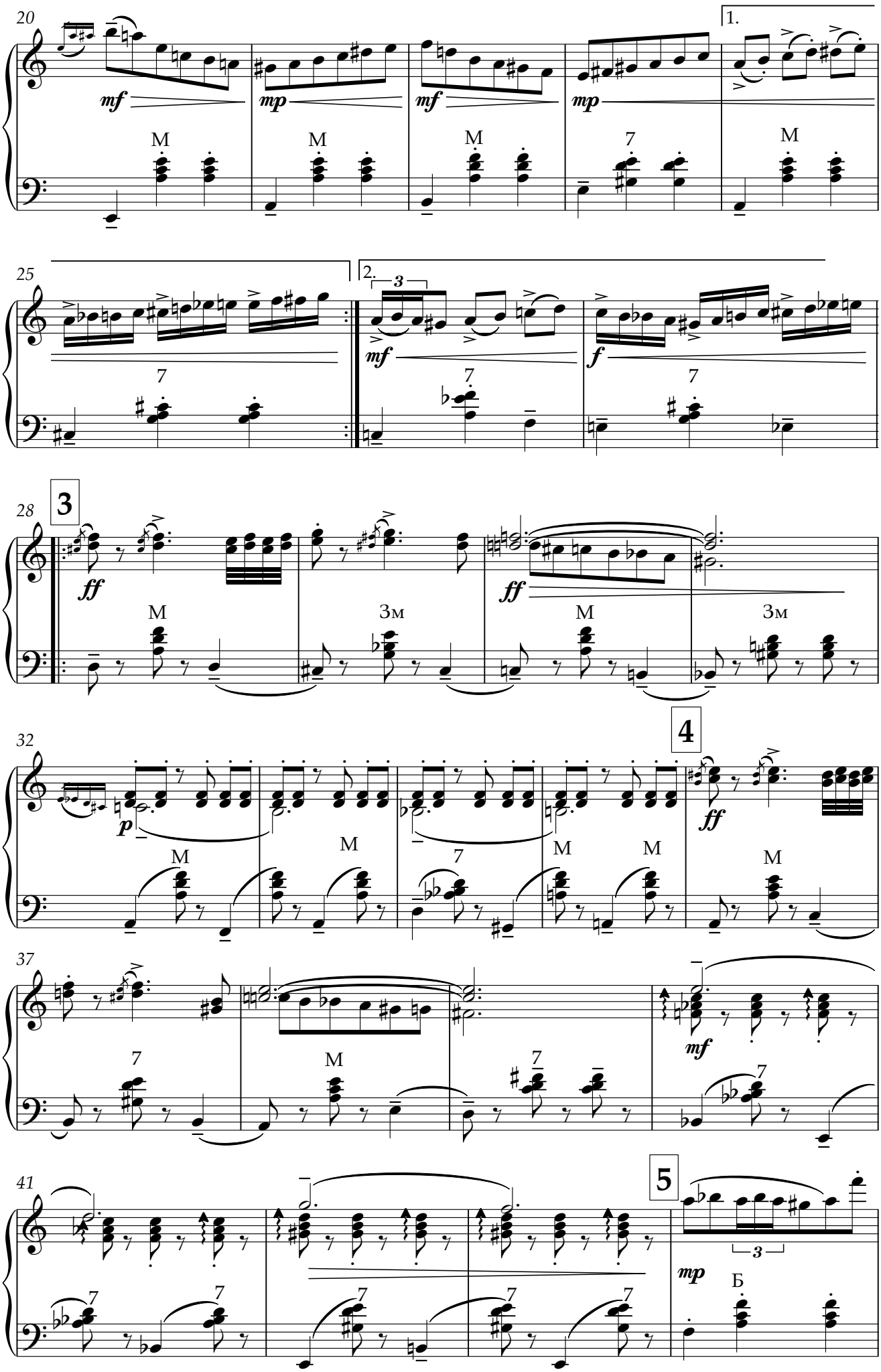
Меланхолійний вальс

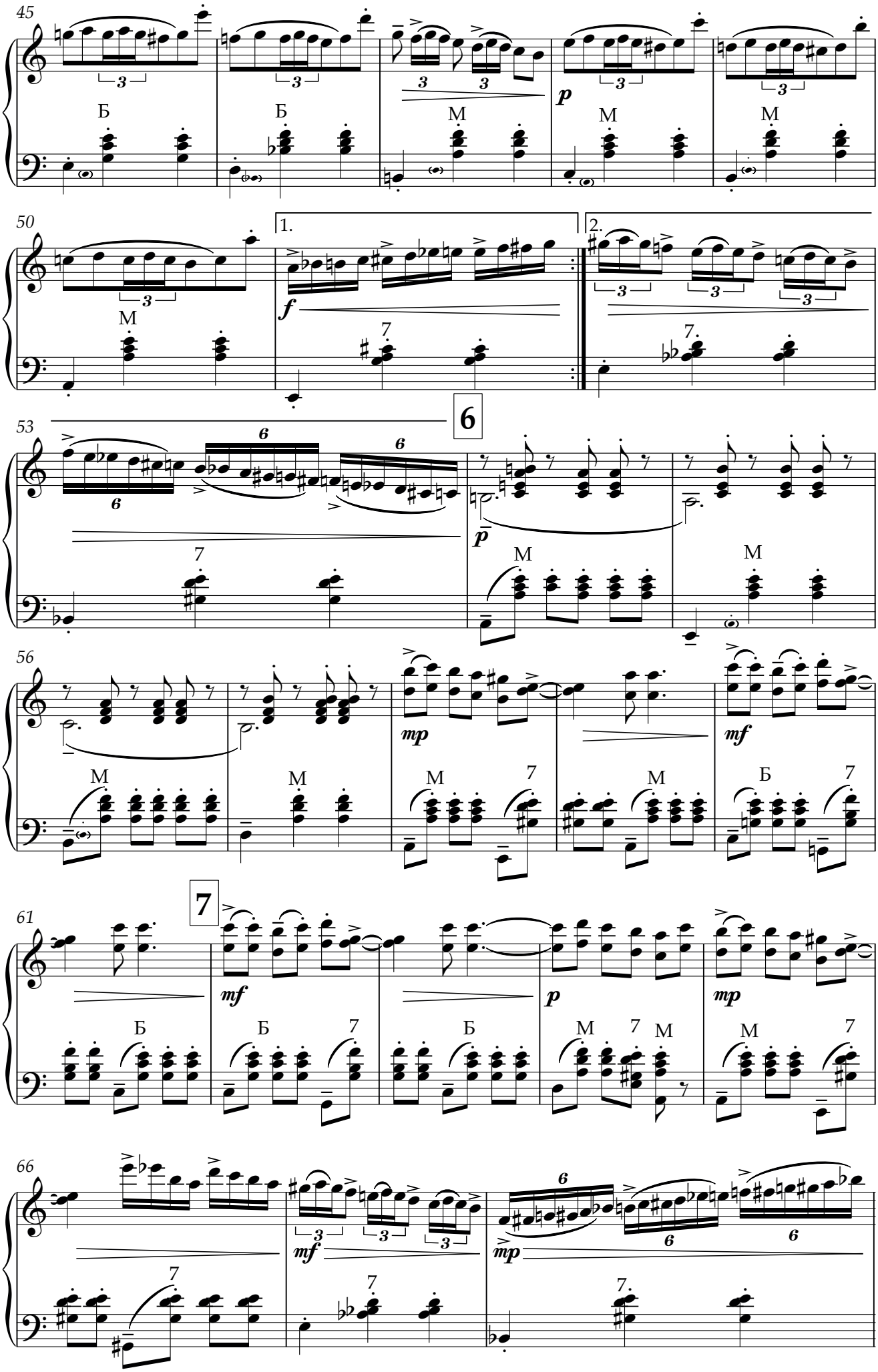
Юрій Алжнєв
Alzhnyev(1949)

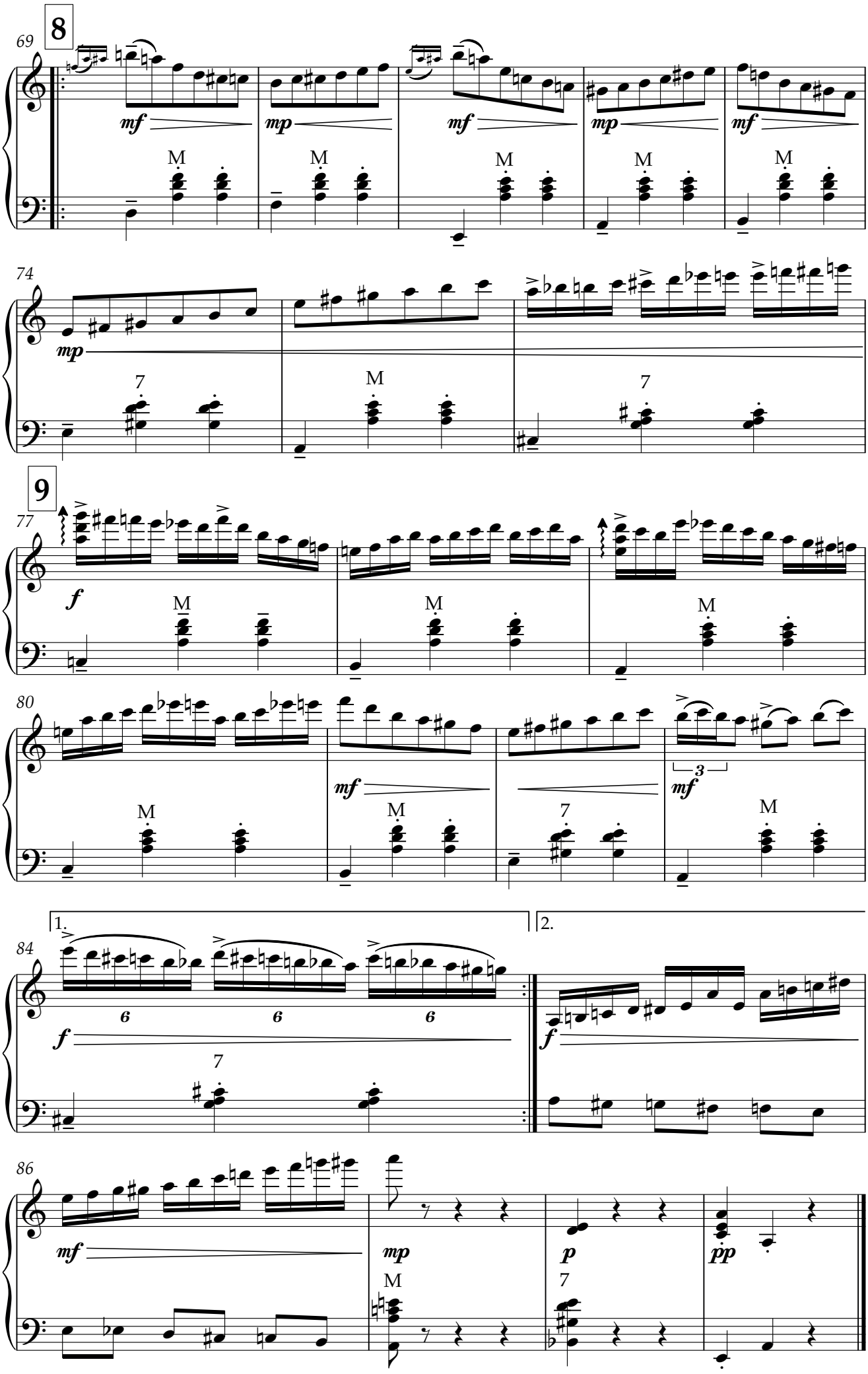
Moderato, rubato

Accordion
(Bayan)




20
1.
25
2.
28
3
32
4
37
41
5

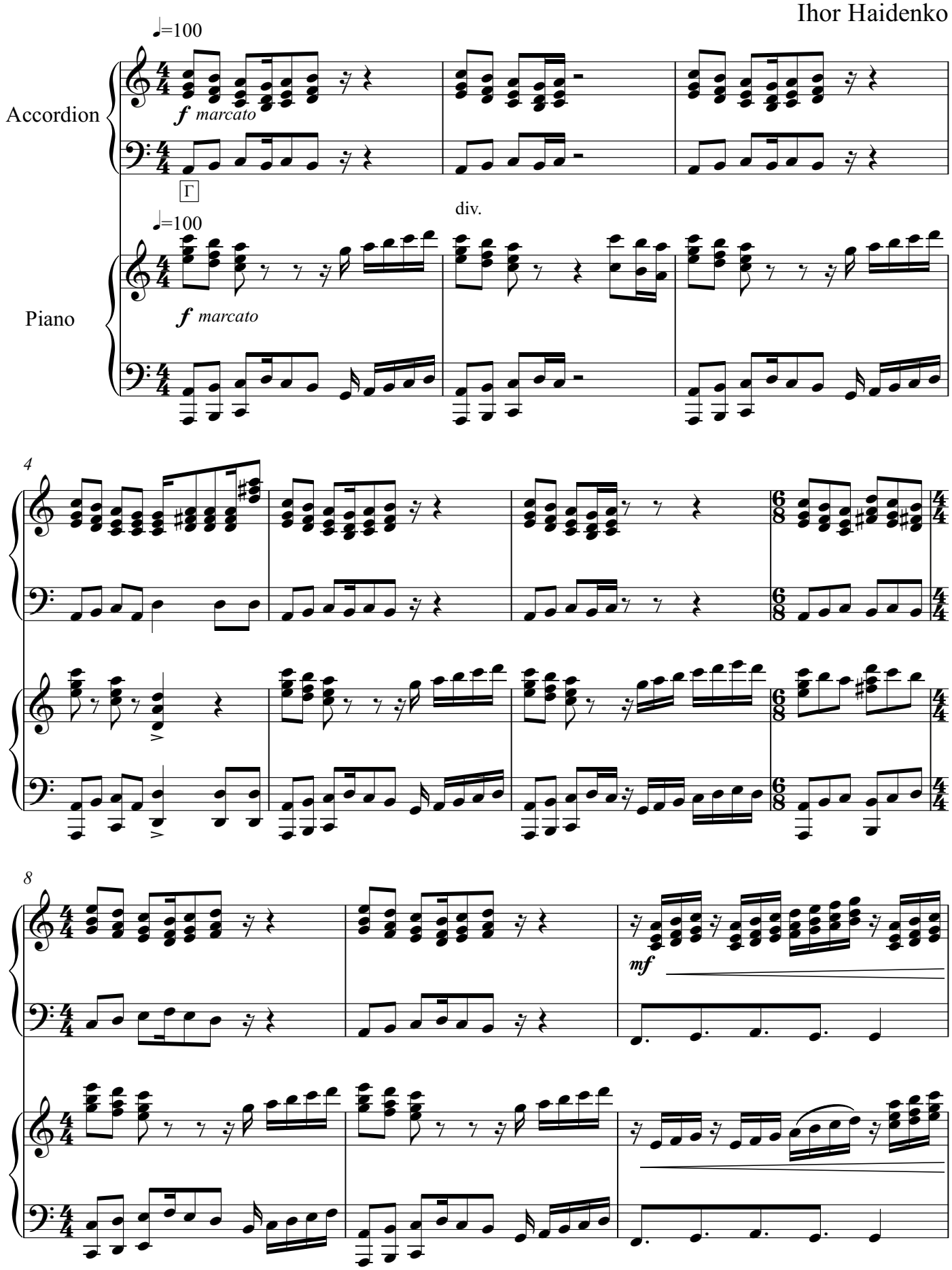

45
Б
Б
М
p
М
М
50
М
1.
f
2.
53
6
p
М
М
56
М
М
mp
М
mf
Б
61
7
mf
Б
Б
Б
p
М
М
mp
М
66
mf
mp

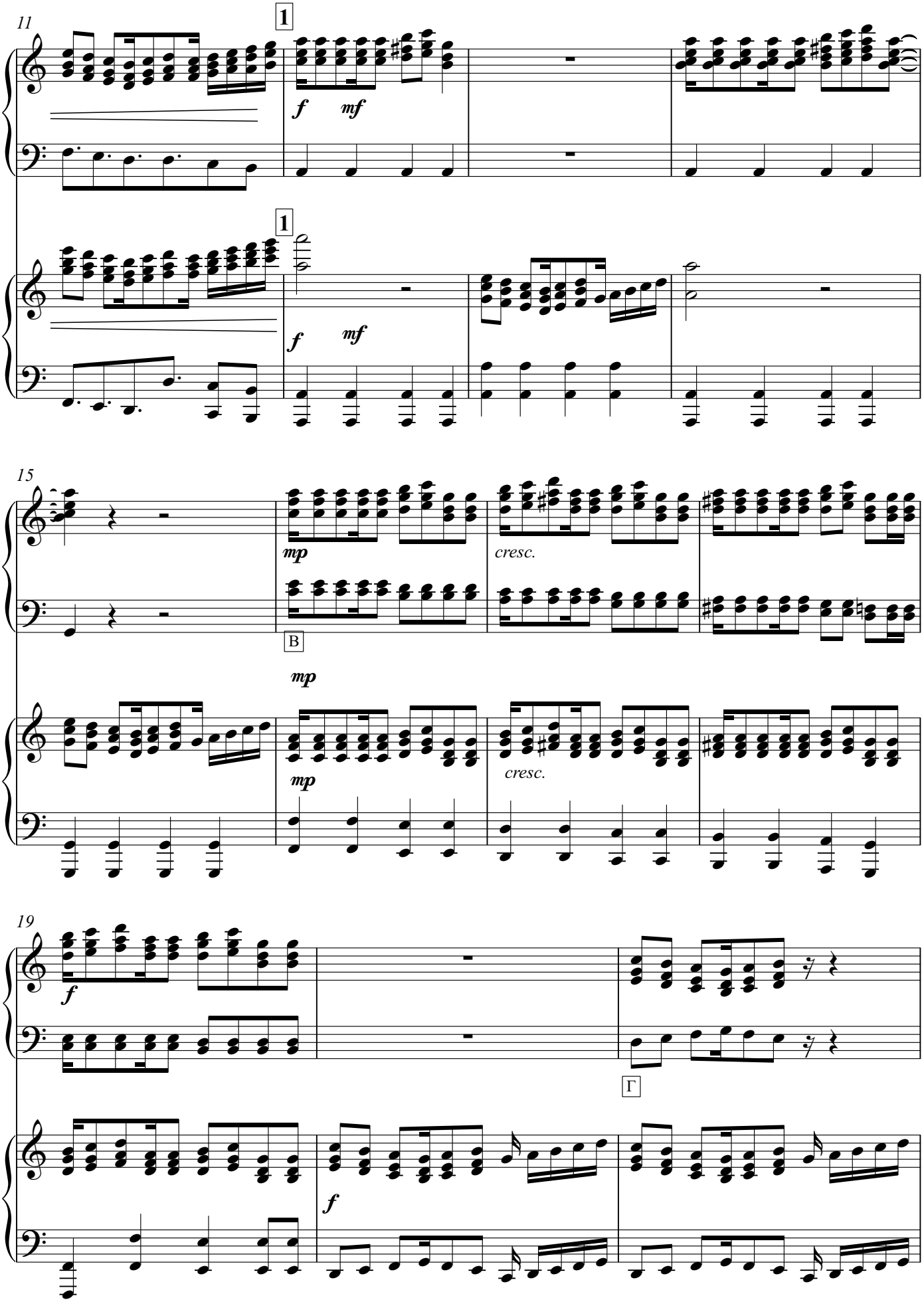

8
69
mf
mp
M
74
7
9
77
f
80
3
84
1.
2.
6
86
p
pp

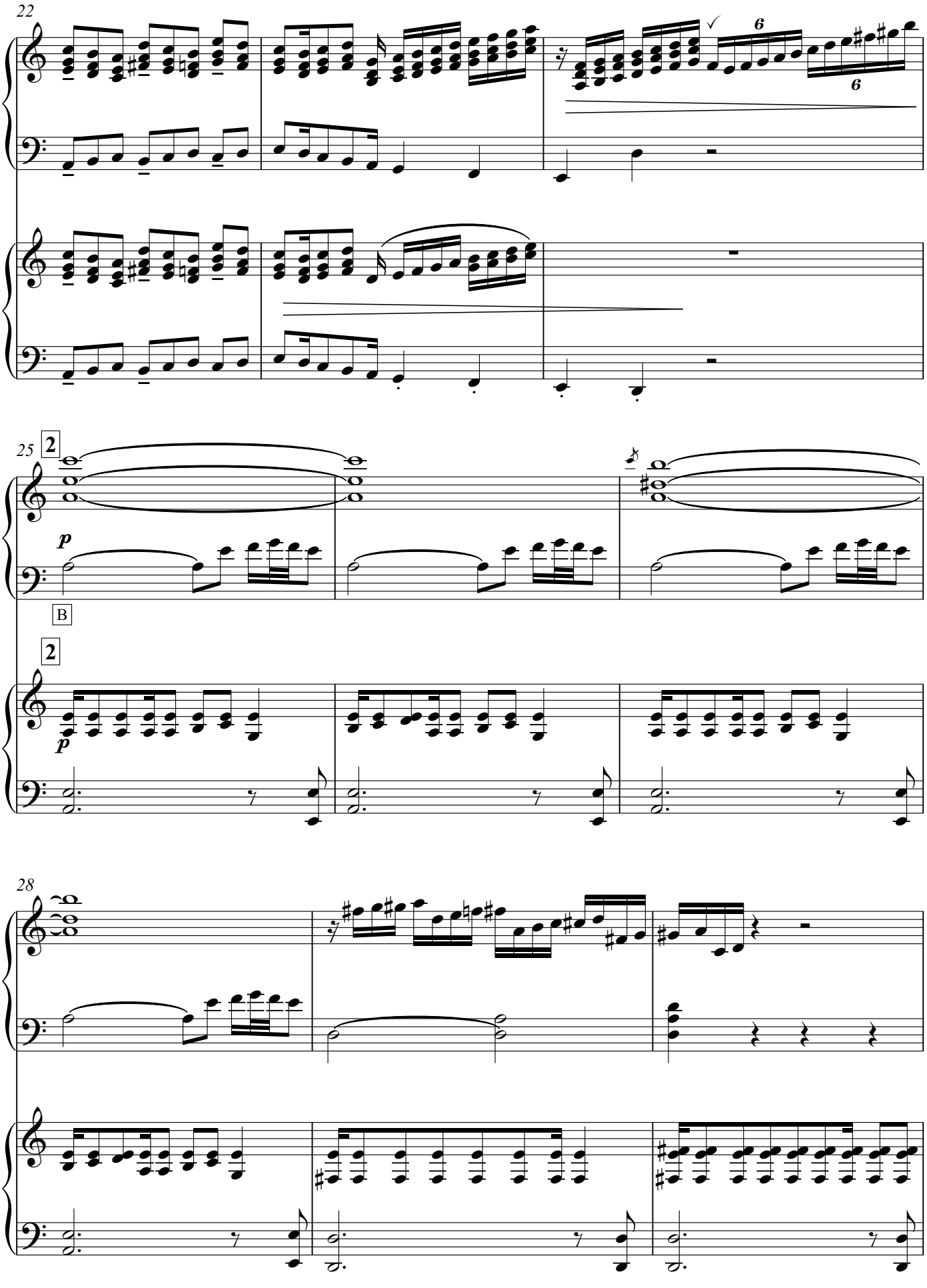
Олександру Міщенко

Concertino rithmico

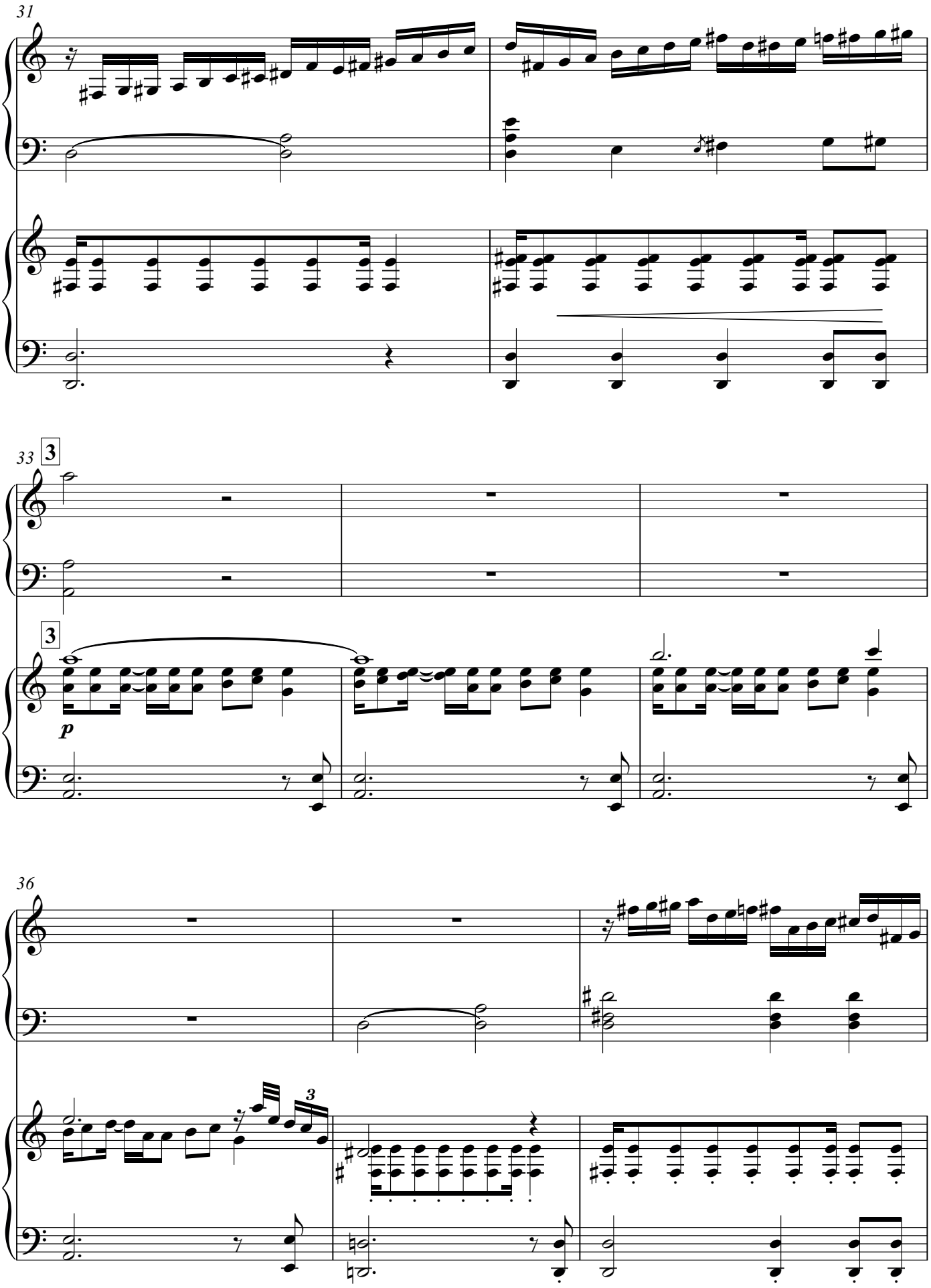
Ігор Гайденко
Ihor Haidenko

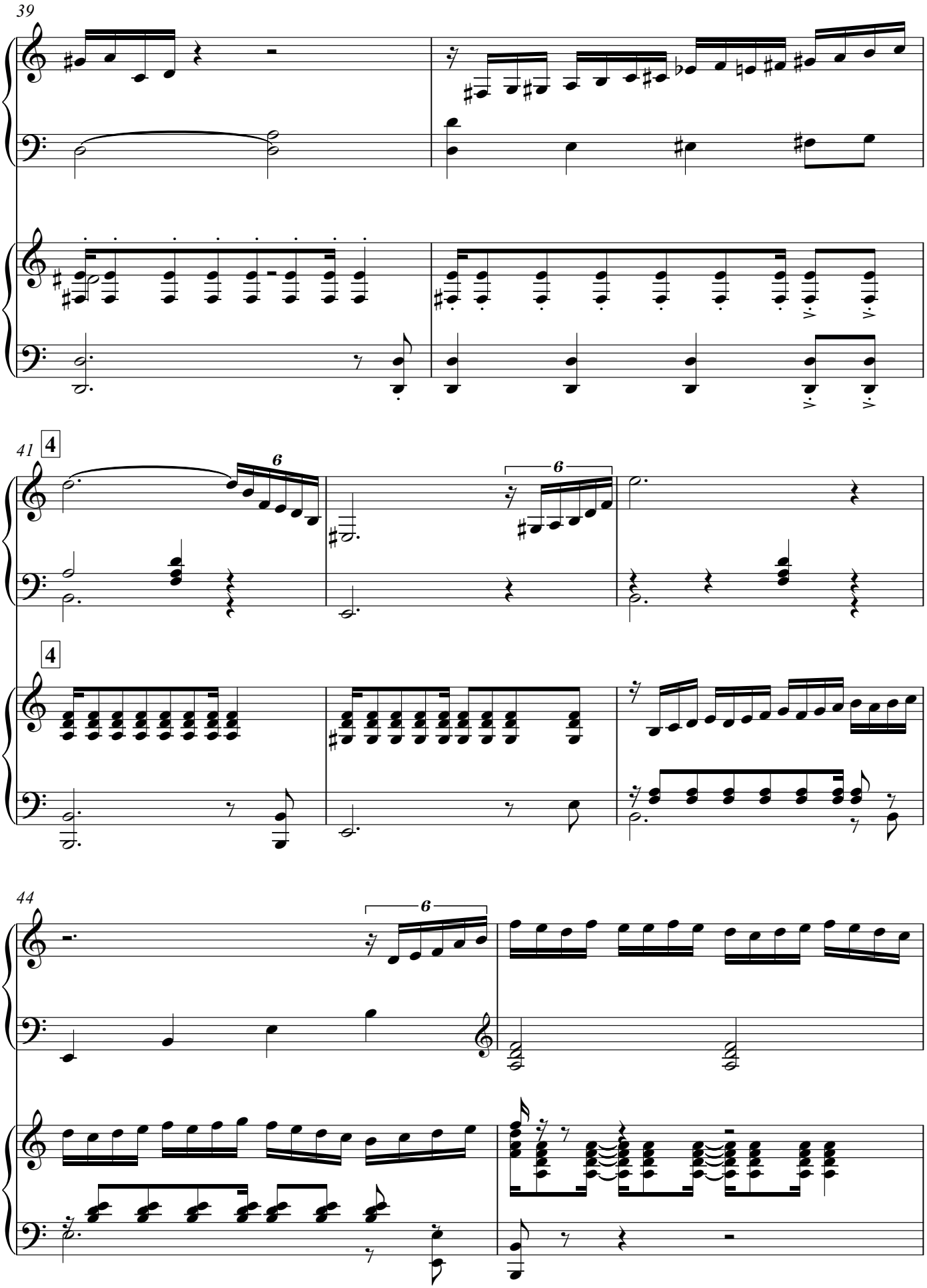


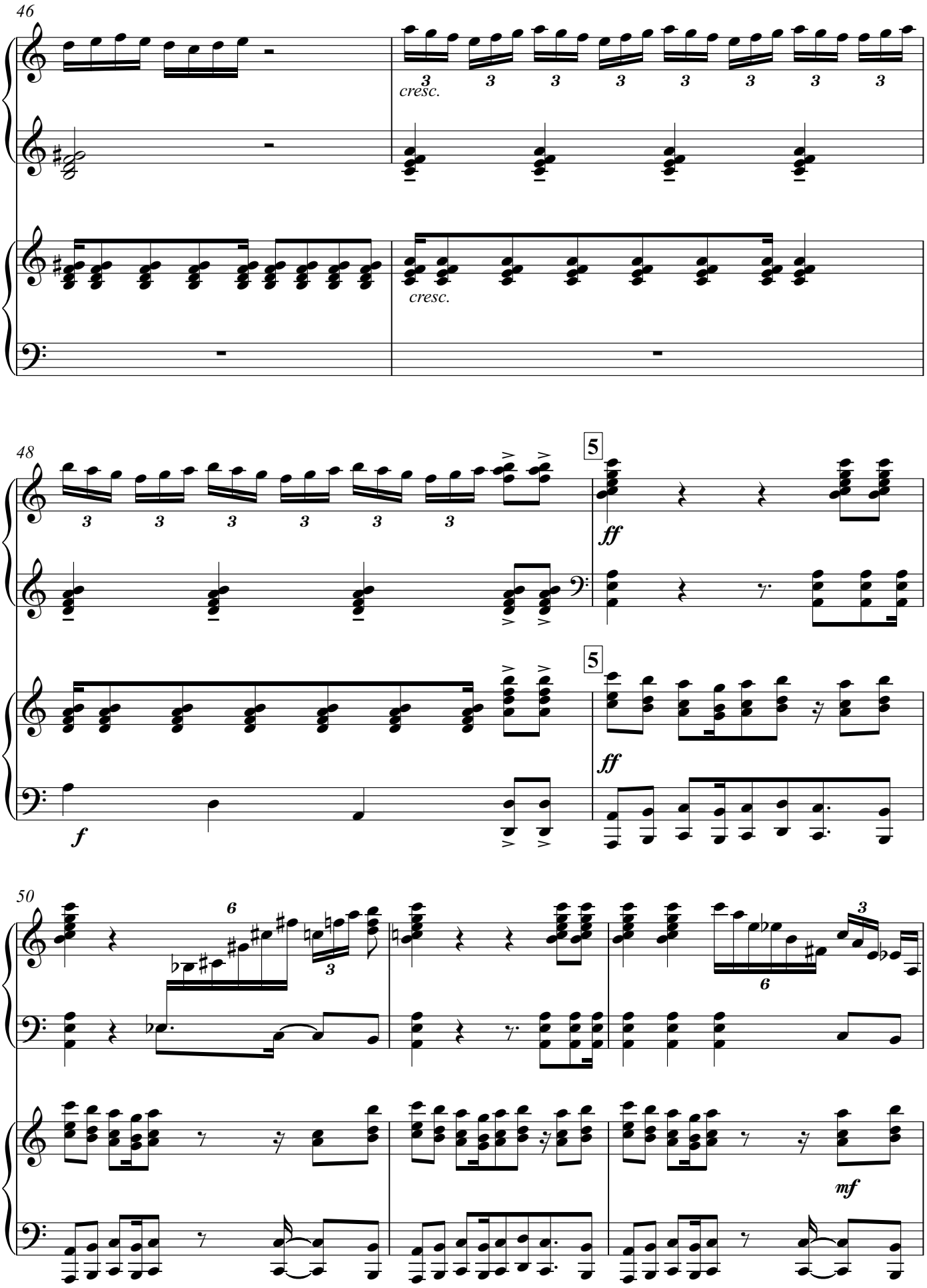

11
1
f
mf
1
f
mf
15
mp
cresc.
B
mp
mp
cresc.
19
f
Г
f

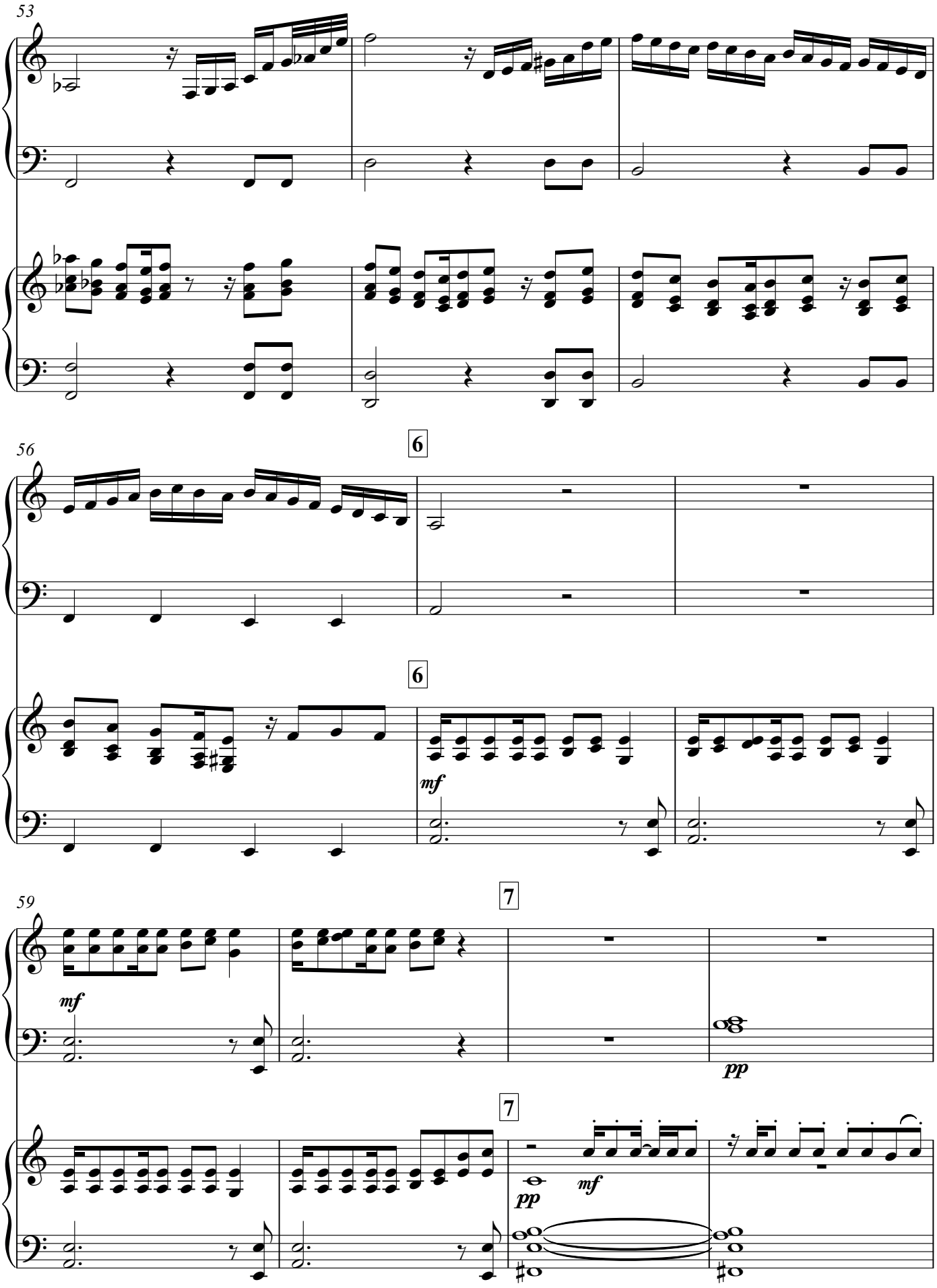


V.S.

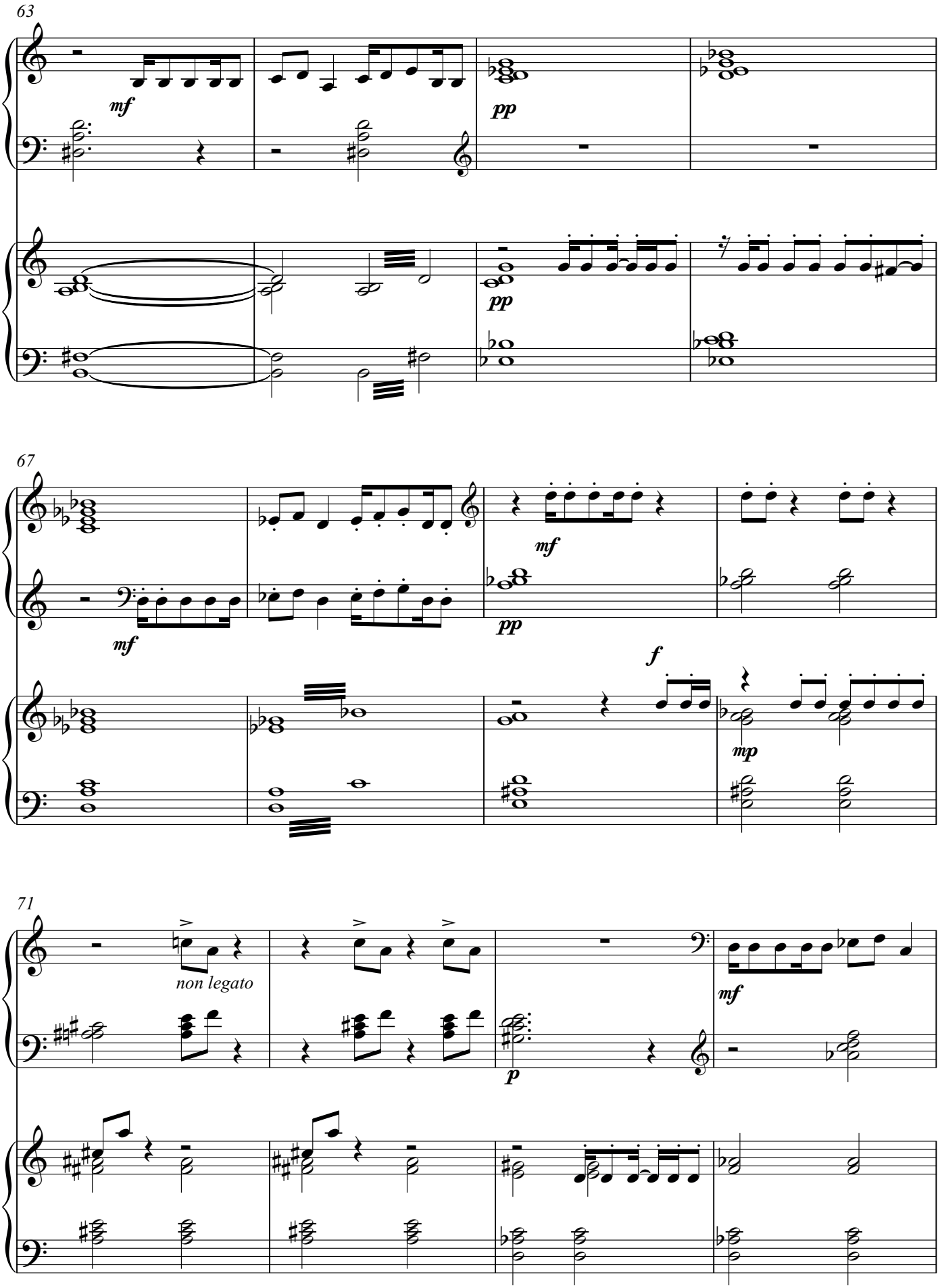

31
33
3
3
p
36
3

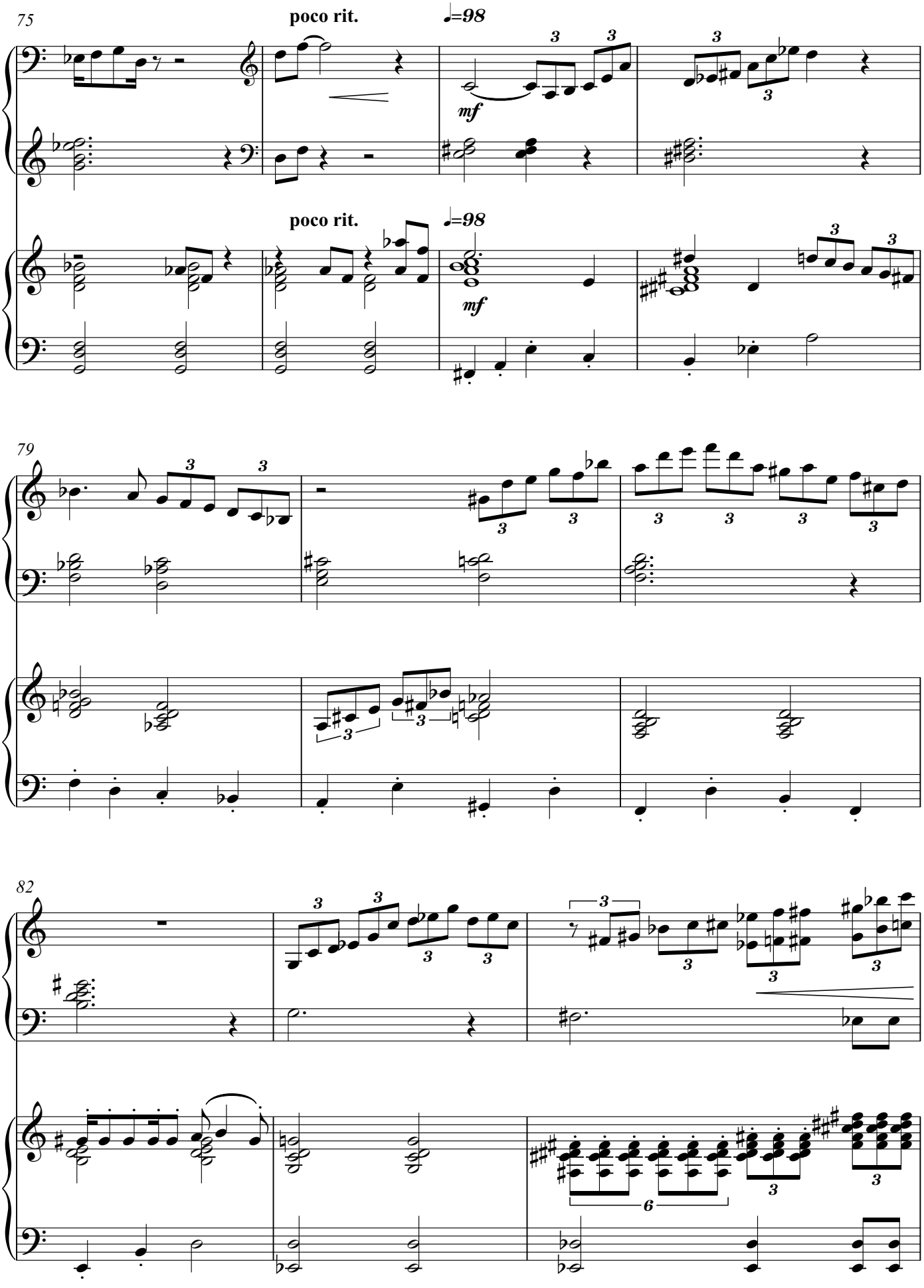

39
41
4
6
4
44
6
V.S.

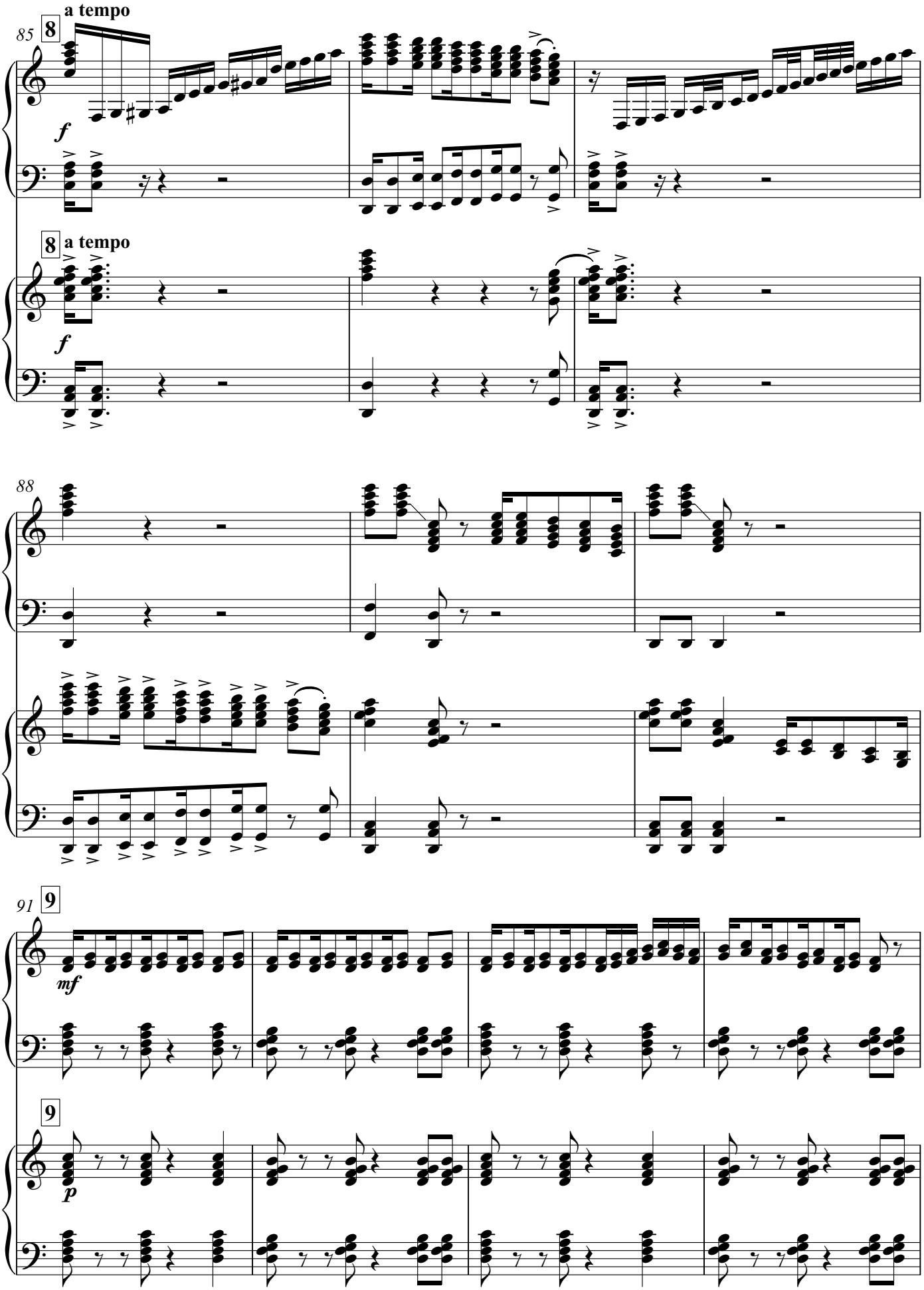

46
cresc.
cresc.
48
5
ff
5
ff
f
50
6
3
6
mf

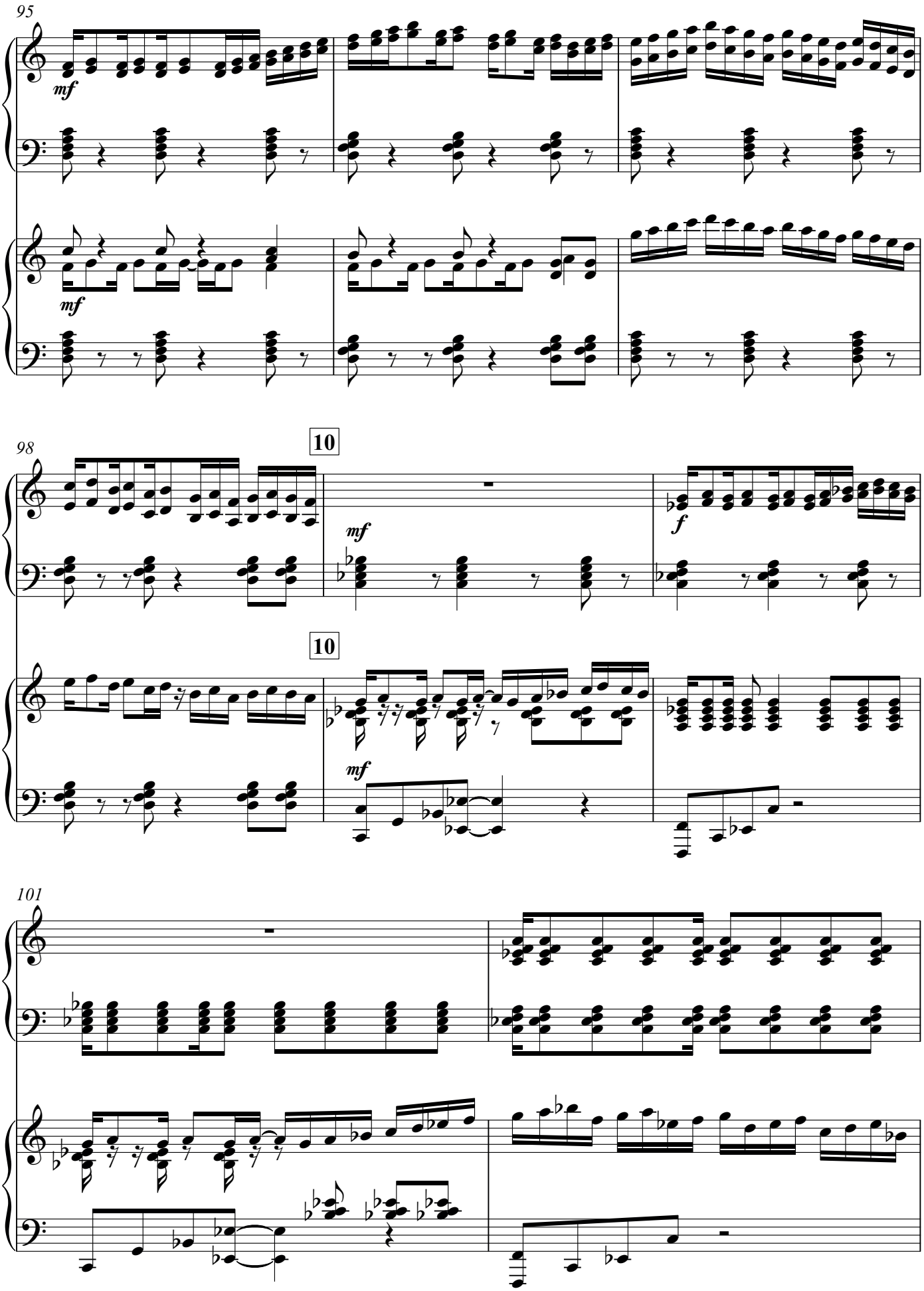


V.S.

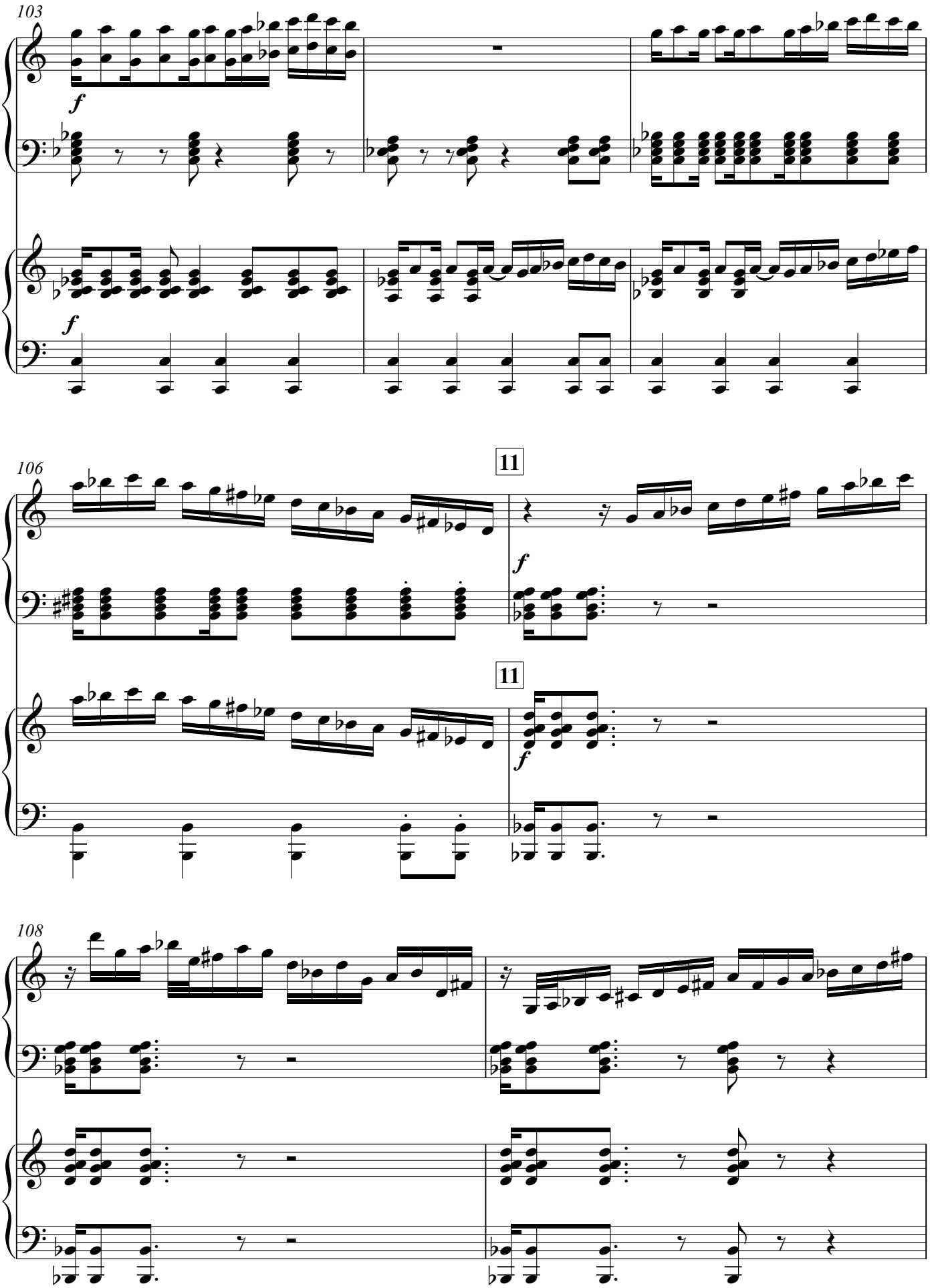

63
mf
pp
pp
67
mf
pp
mf
f
mp
71
non legato
p
mf

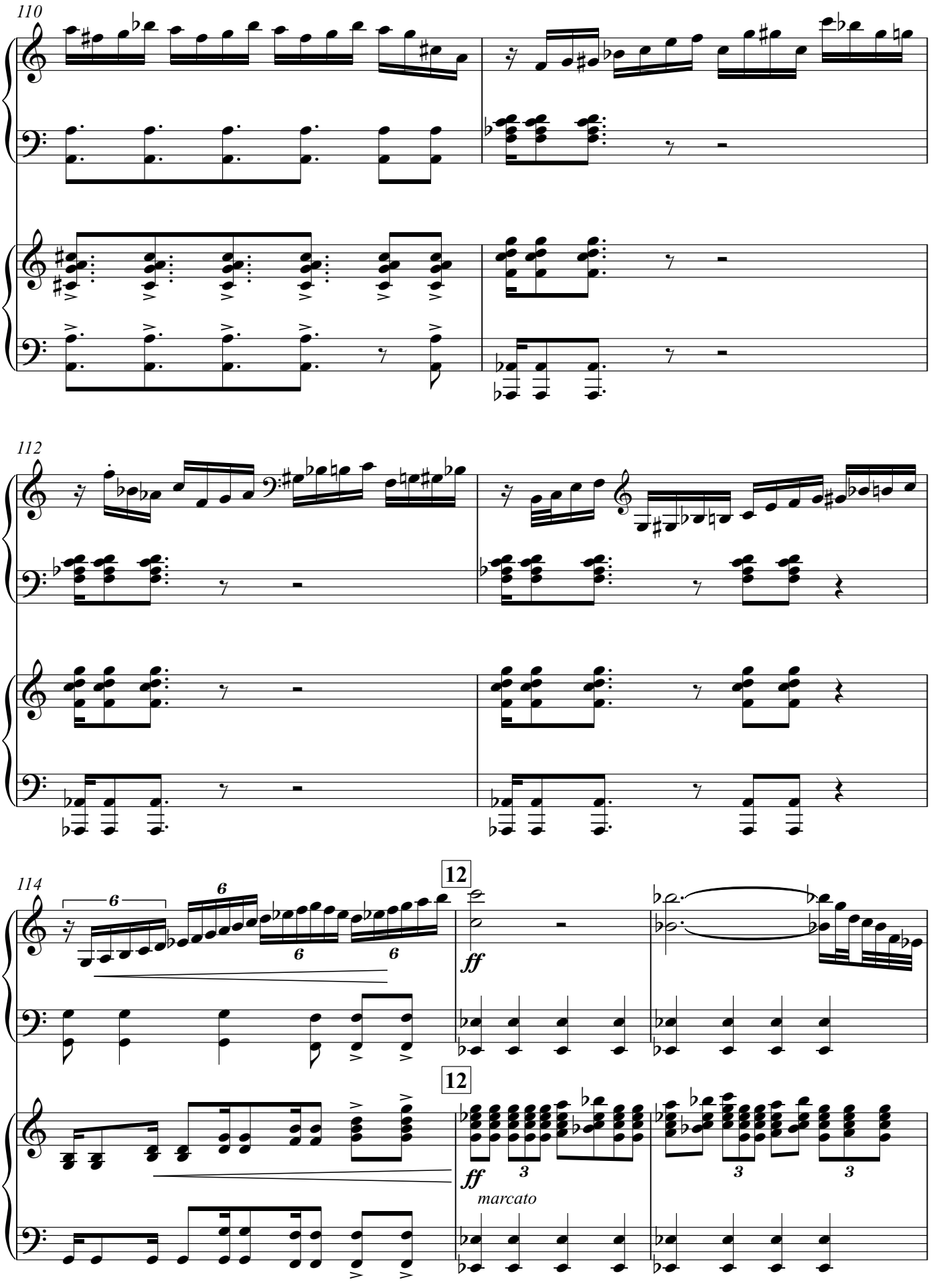

75
poco rit.
♩=98
mf
poco rit.
♩=98
mf
79
82
V.S.

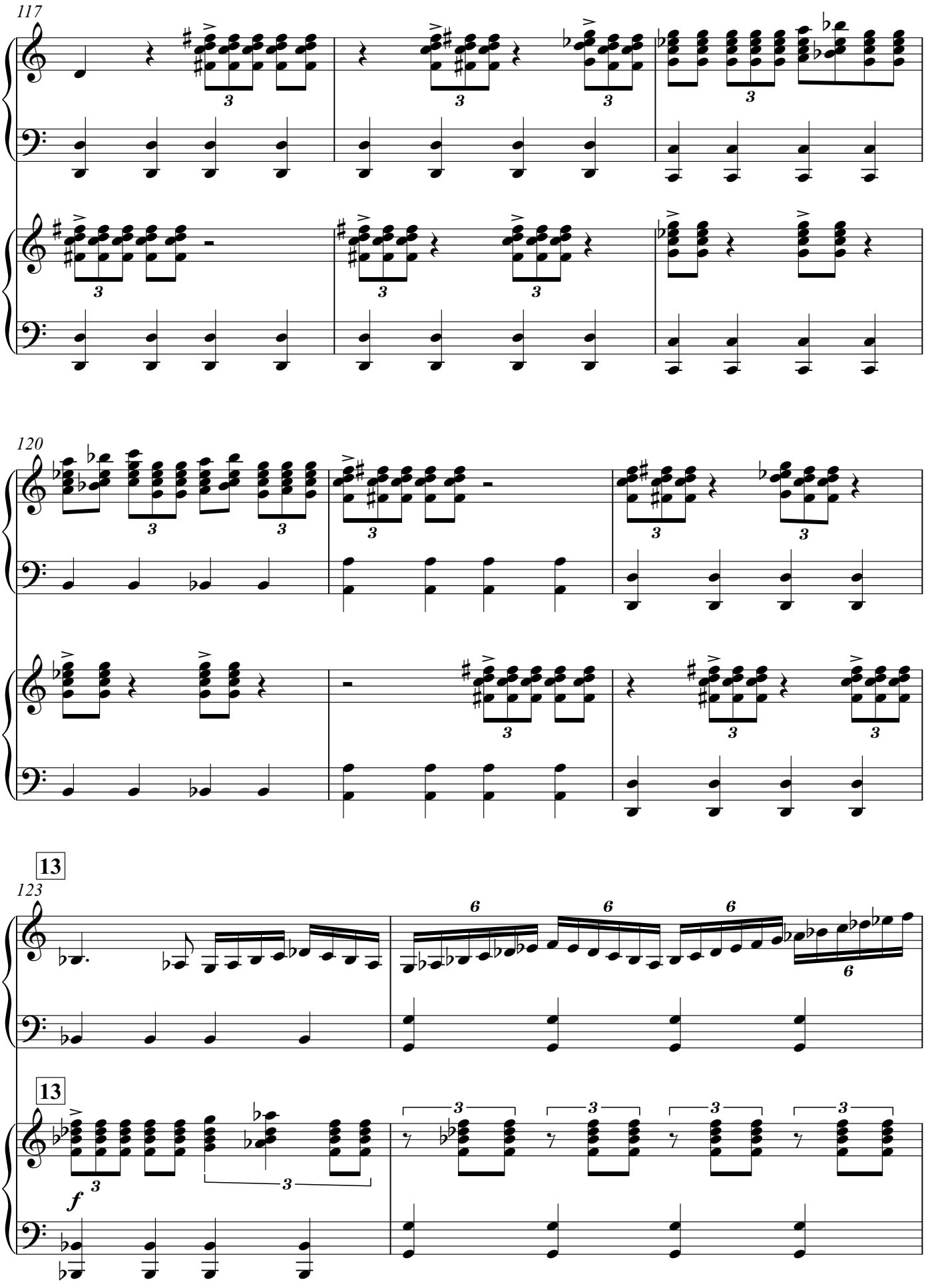

85
8
a tempo
f
8
a tempo
f
88
91
9
mf
9
p

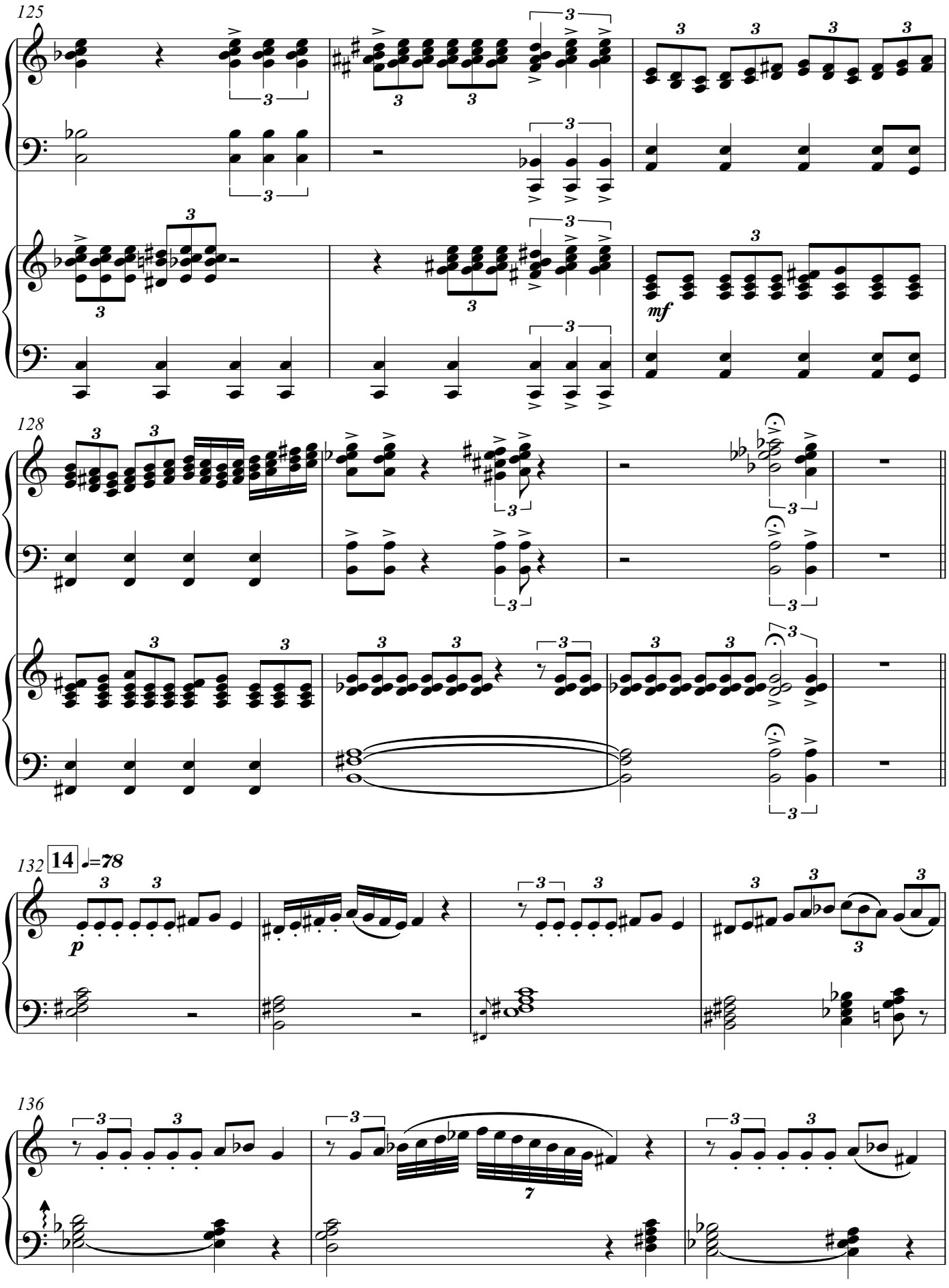


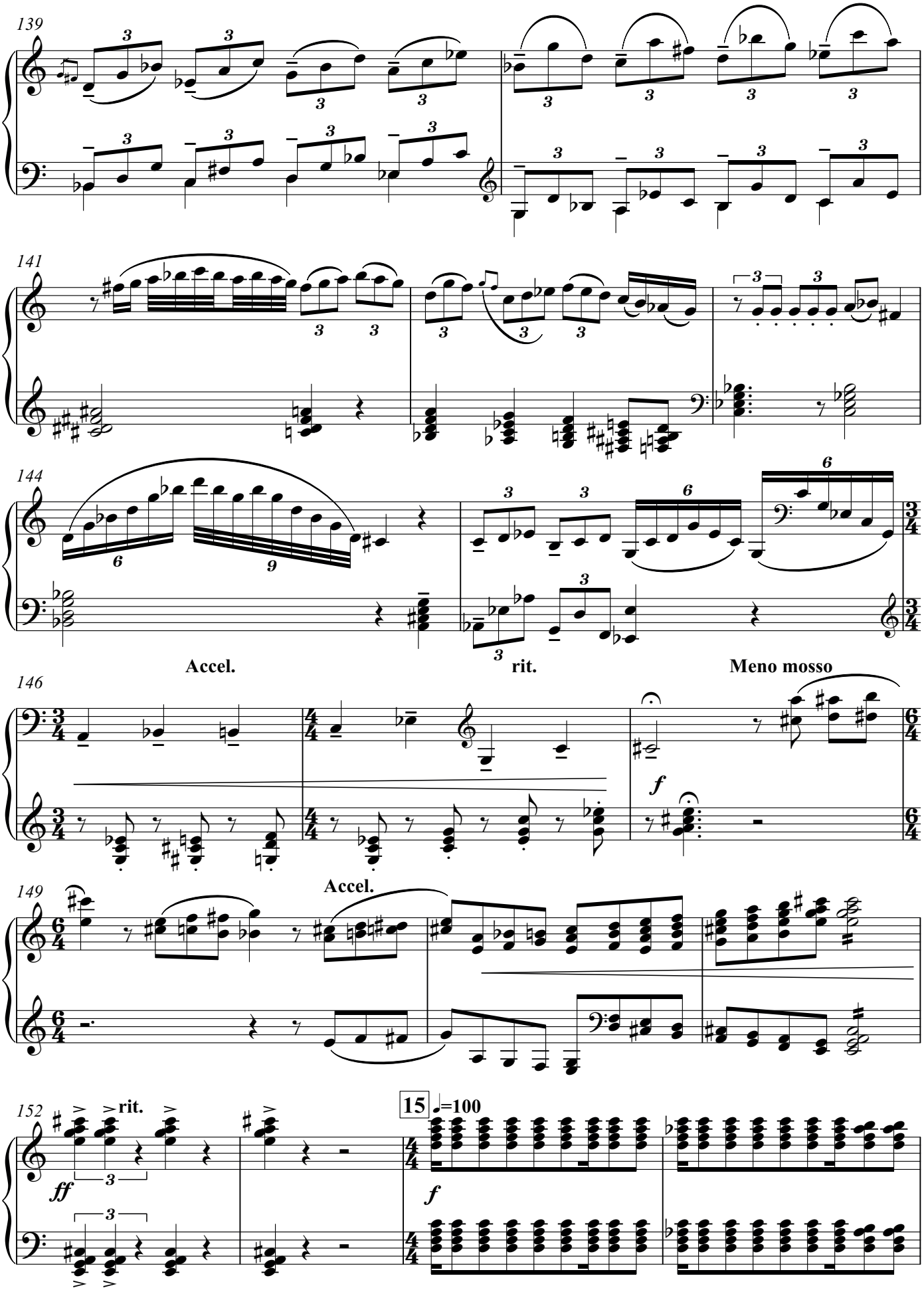
V.S.

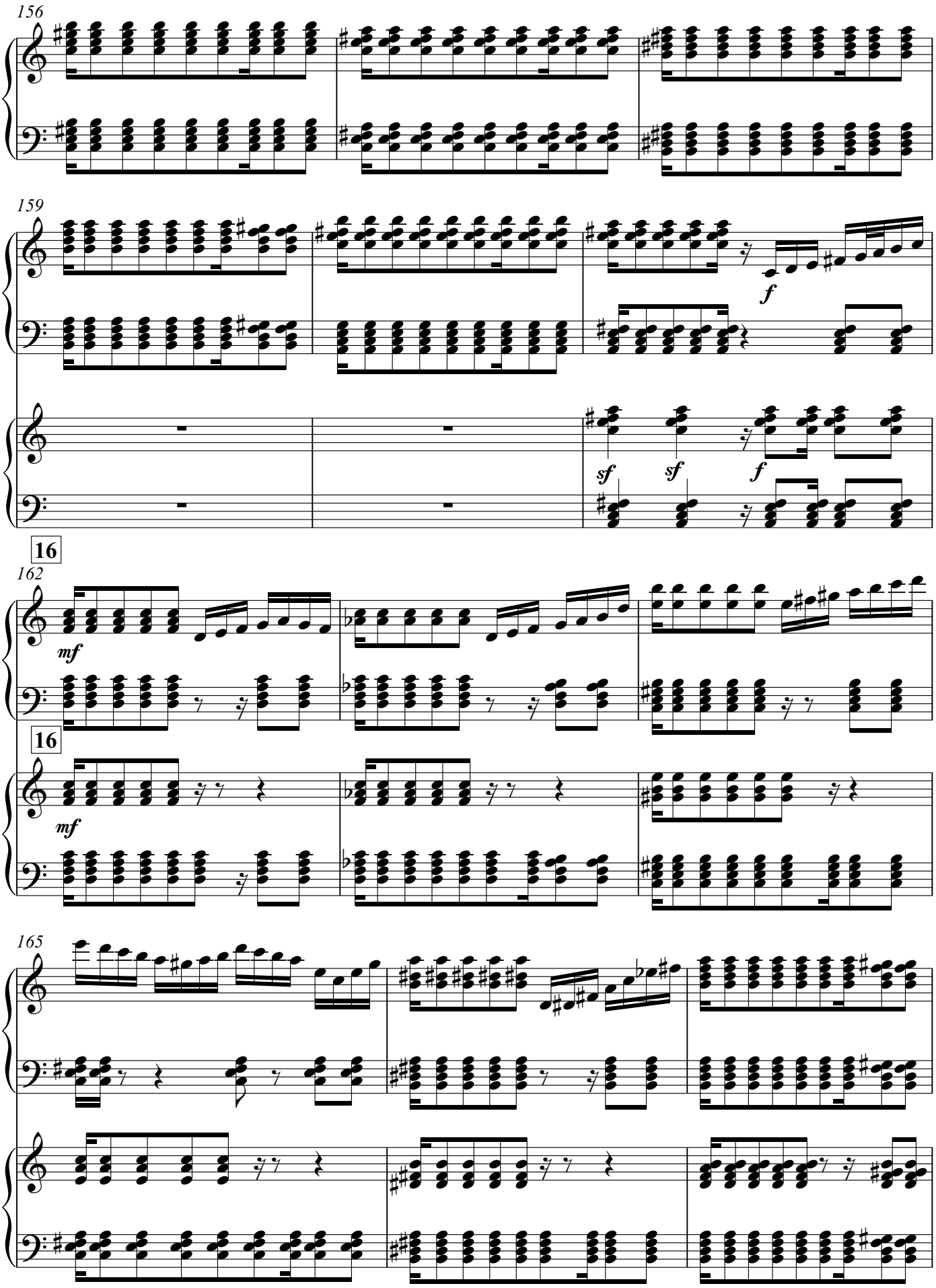

103
f
f
106
11
f
11
f
108


110
112
114
12
12
ff
ff
marcato
V.S.

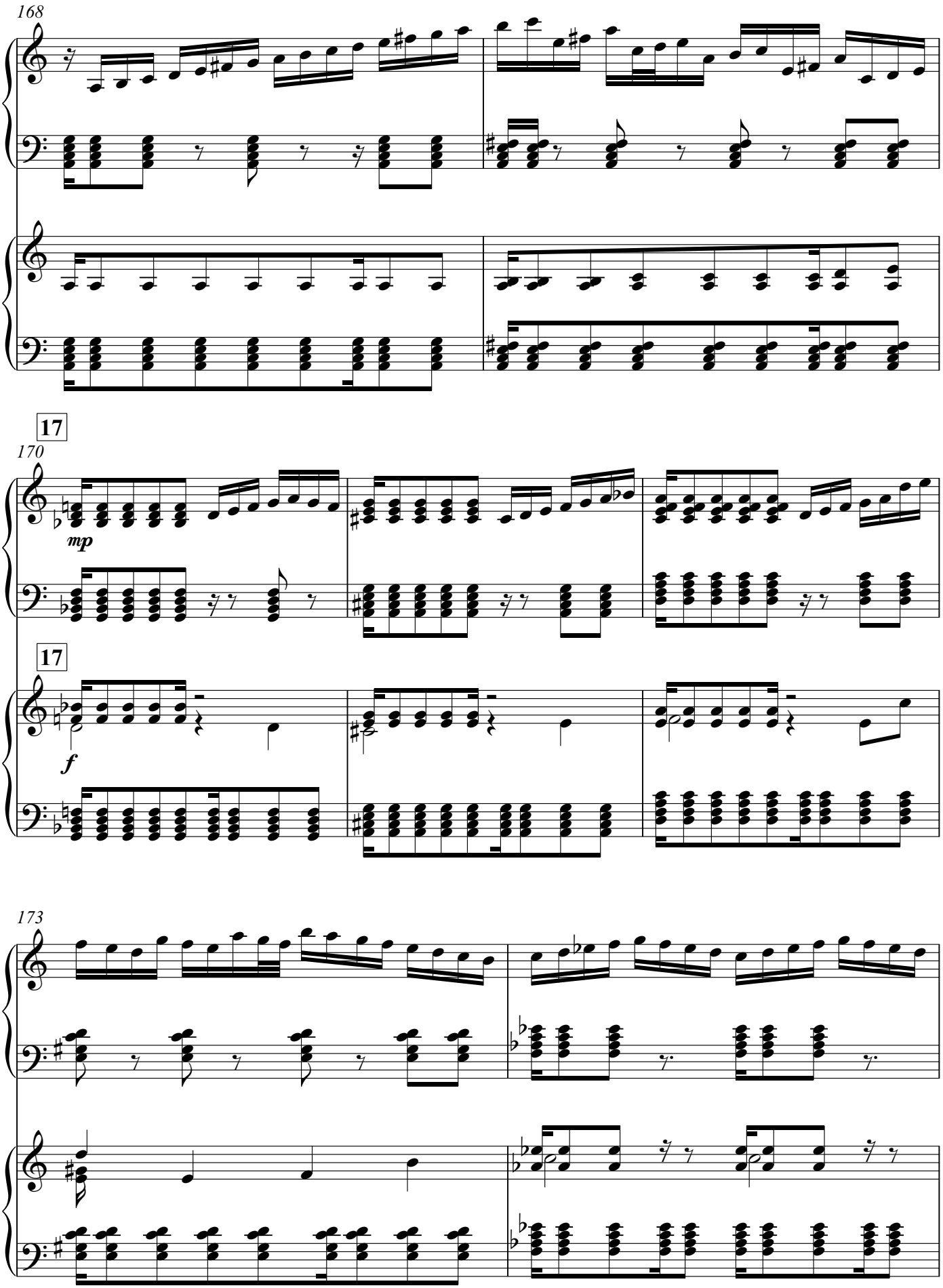

117
120
13
123
13
f

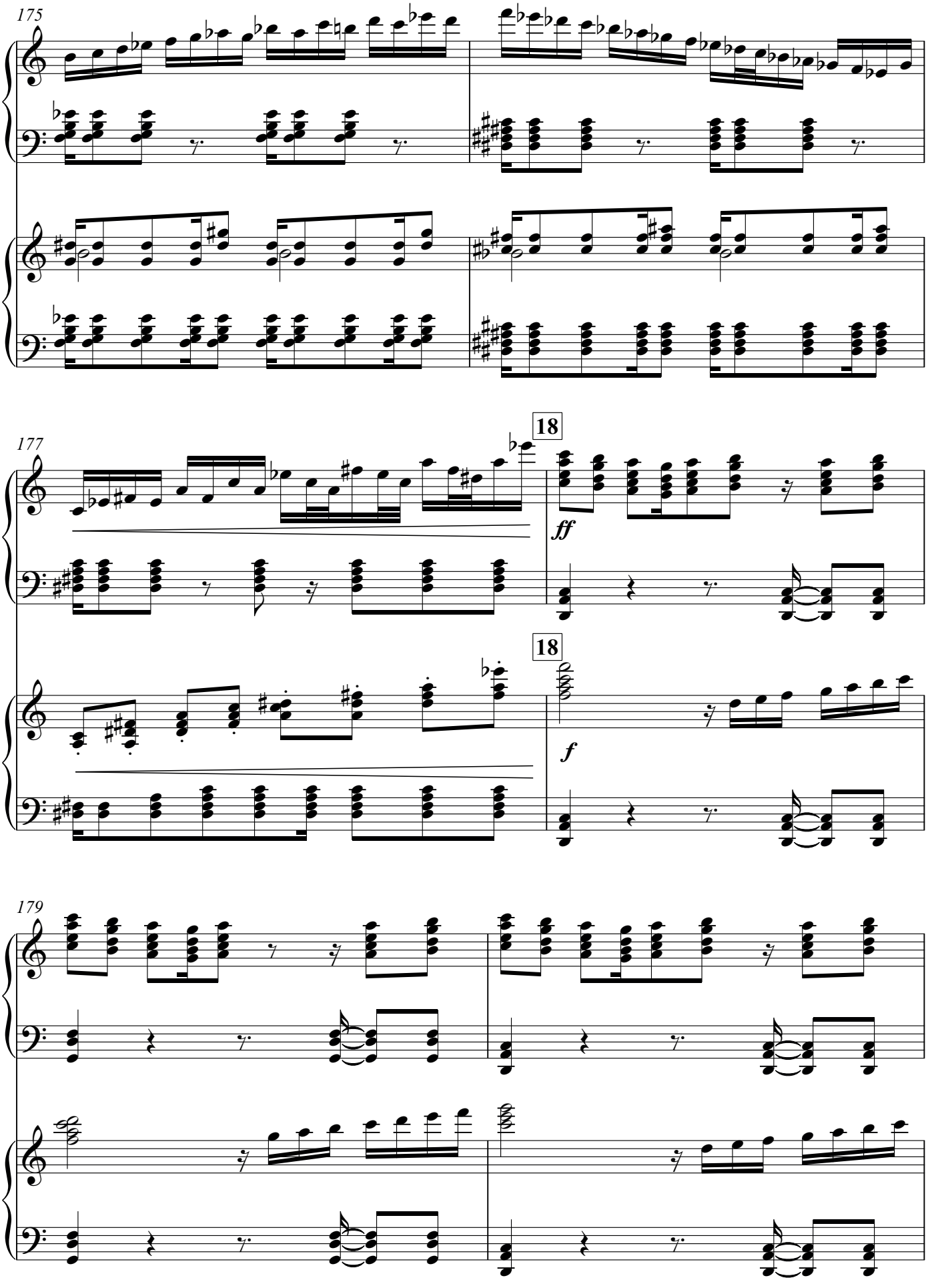

125
128
132
14
♩=78
p
mf
136
7
V.S.


139
141
144
Accel.
rit.
Meno mosso
146
Accel.
149
152
rit.
15 ♩=100

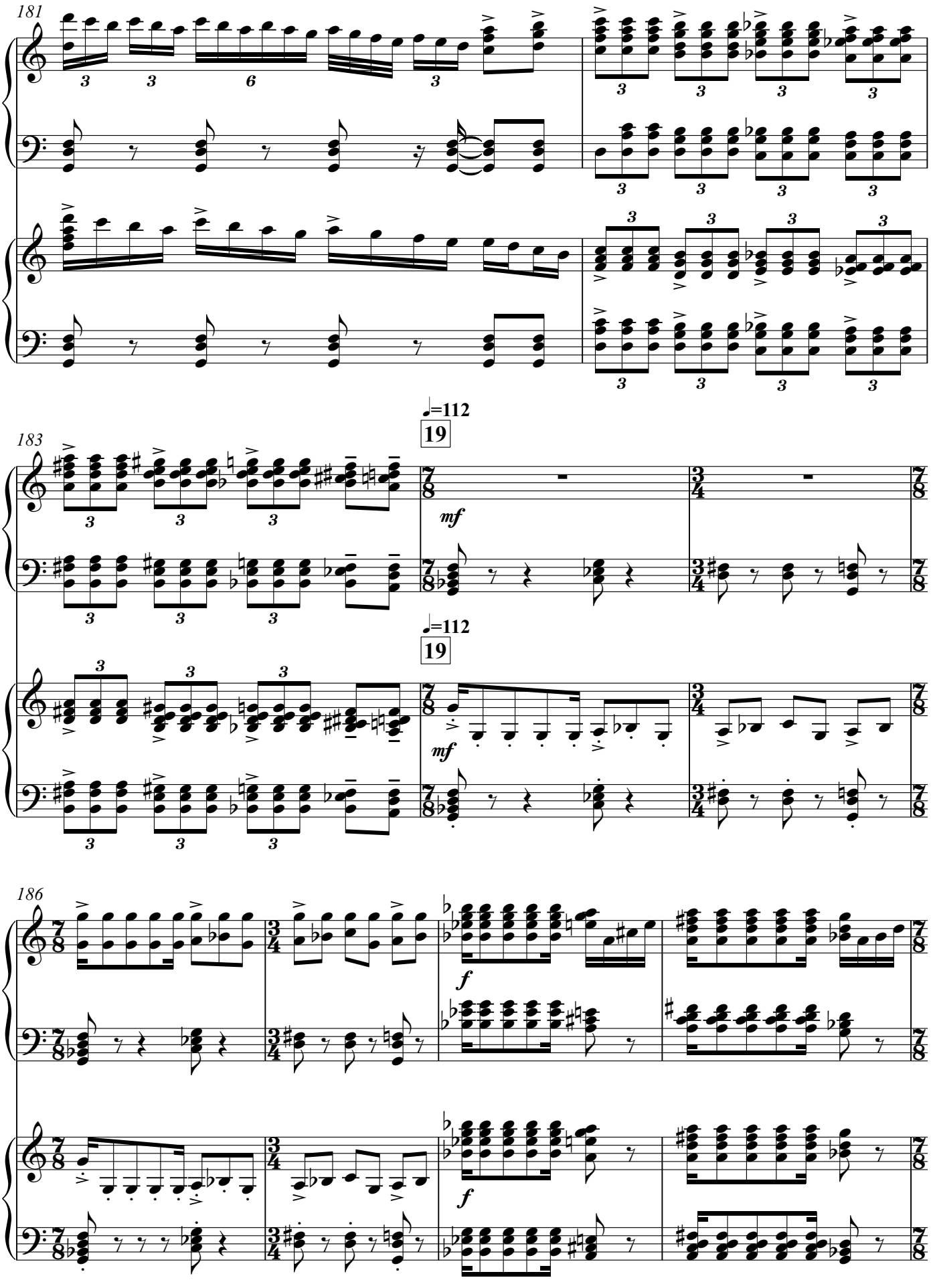


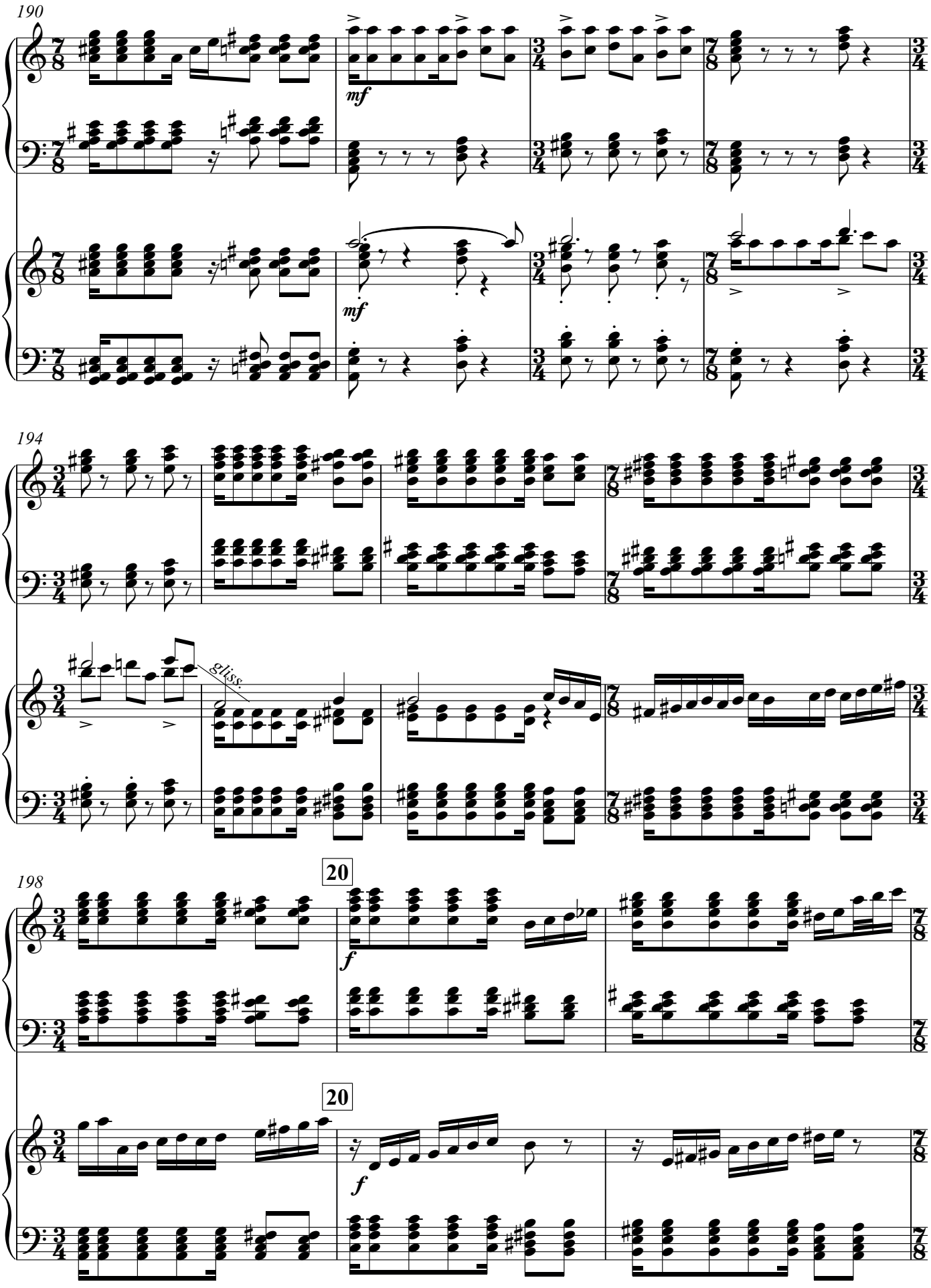
V.S.


168
17
170
mp
17
f
173

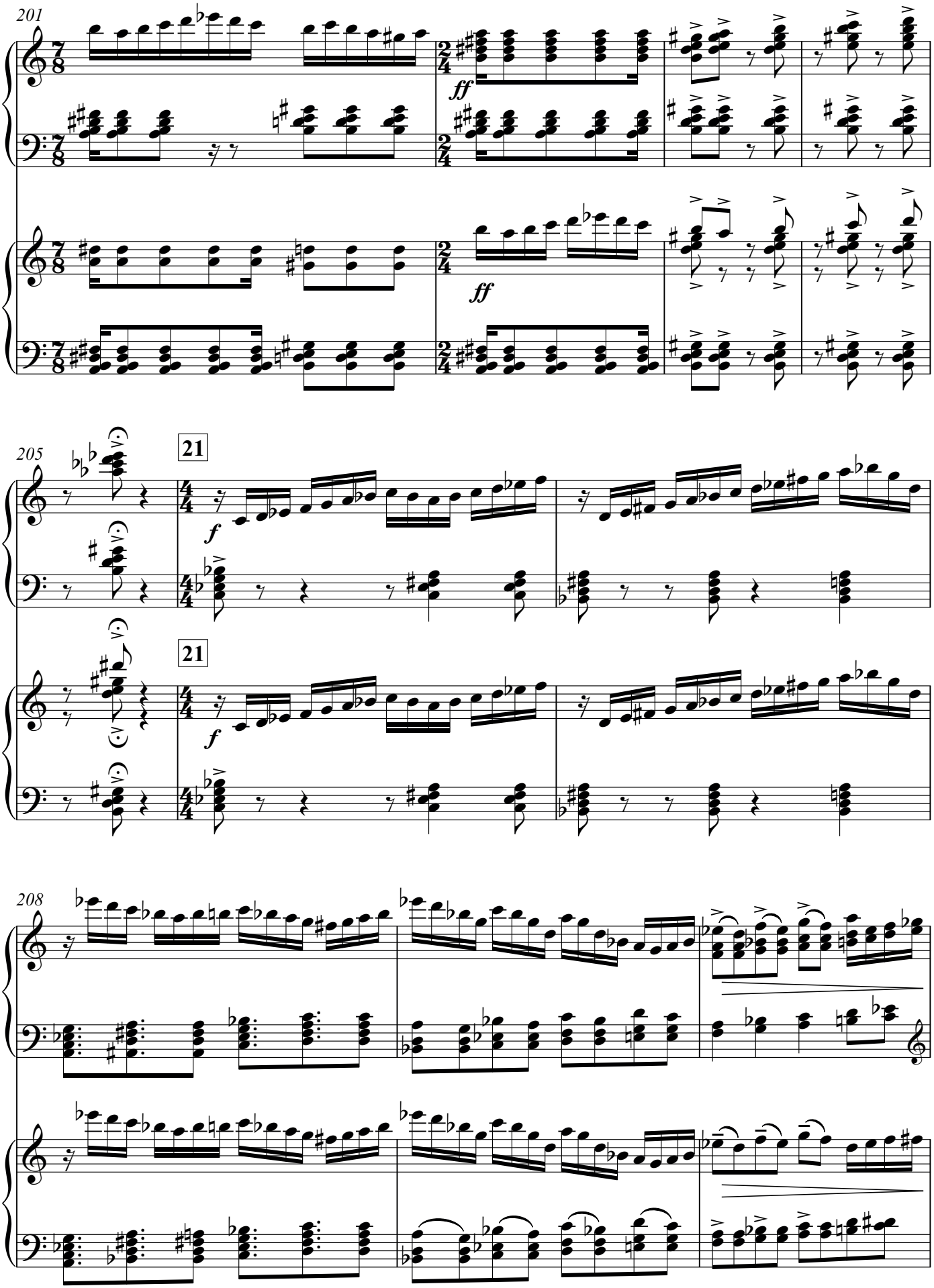


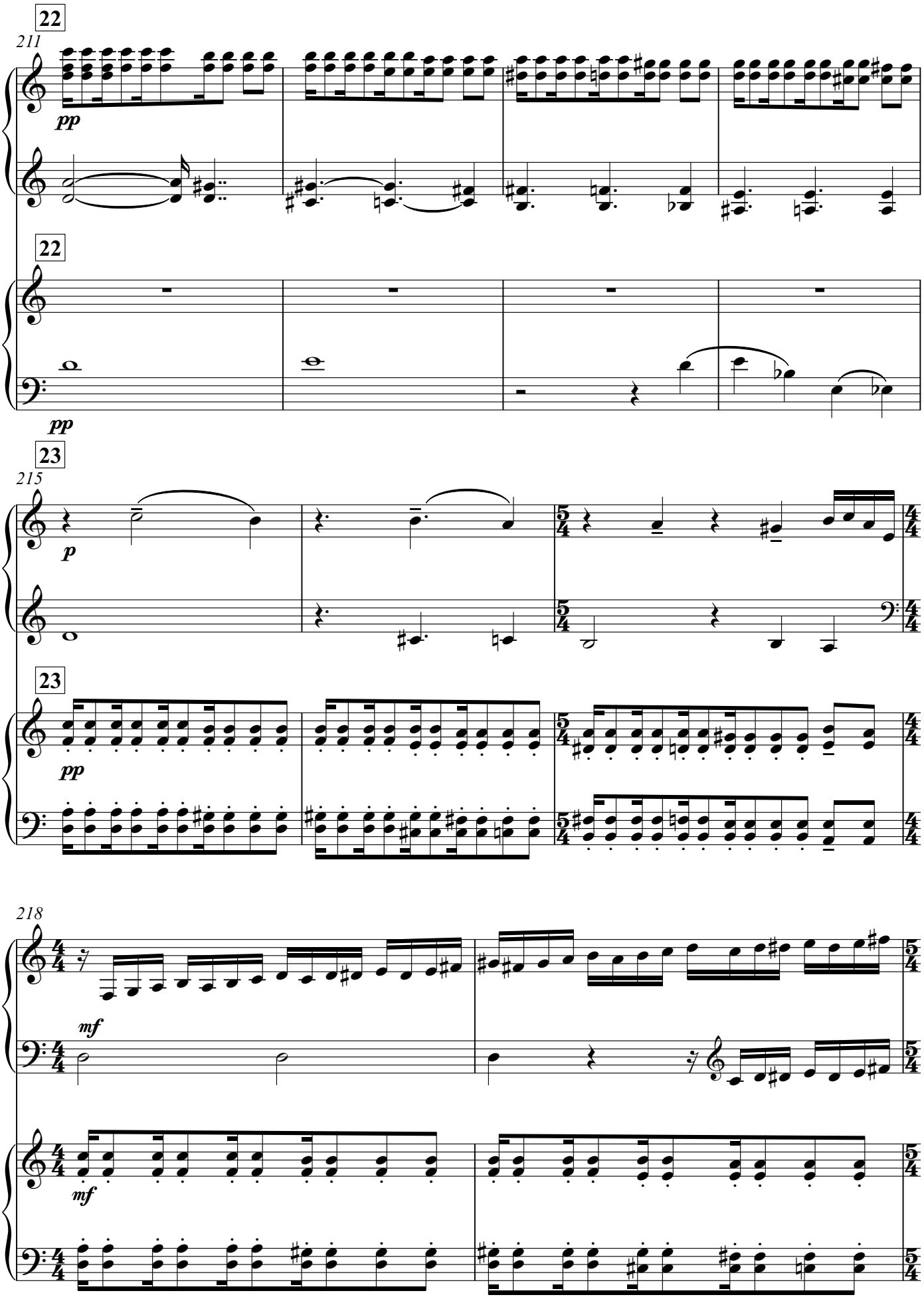
V.S.


181
183
♩=112
19
mf
♩=112
19
mf
186
f
f

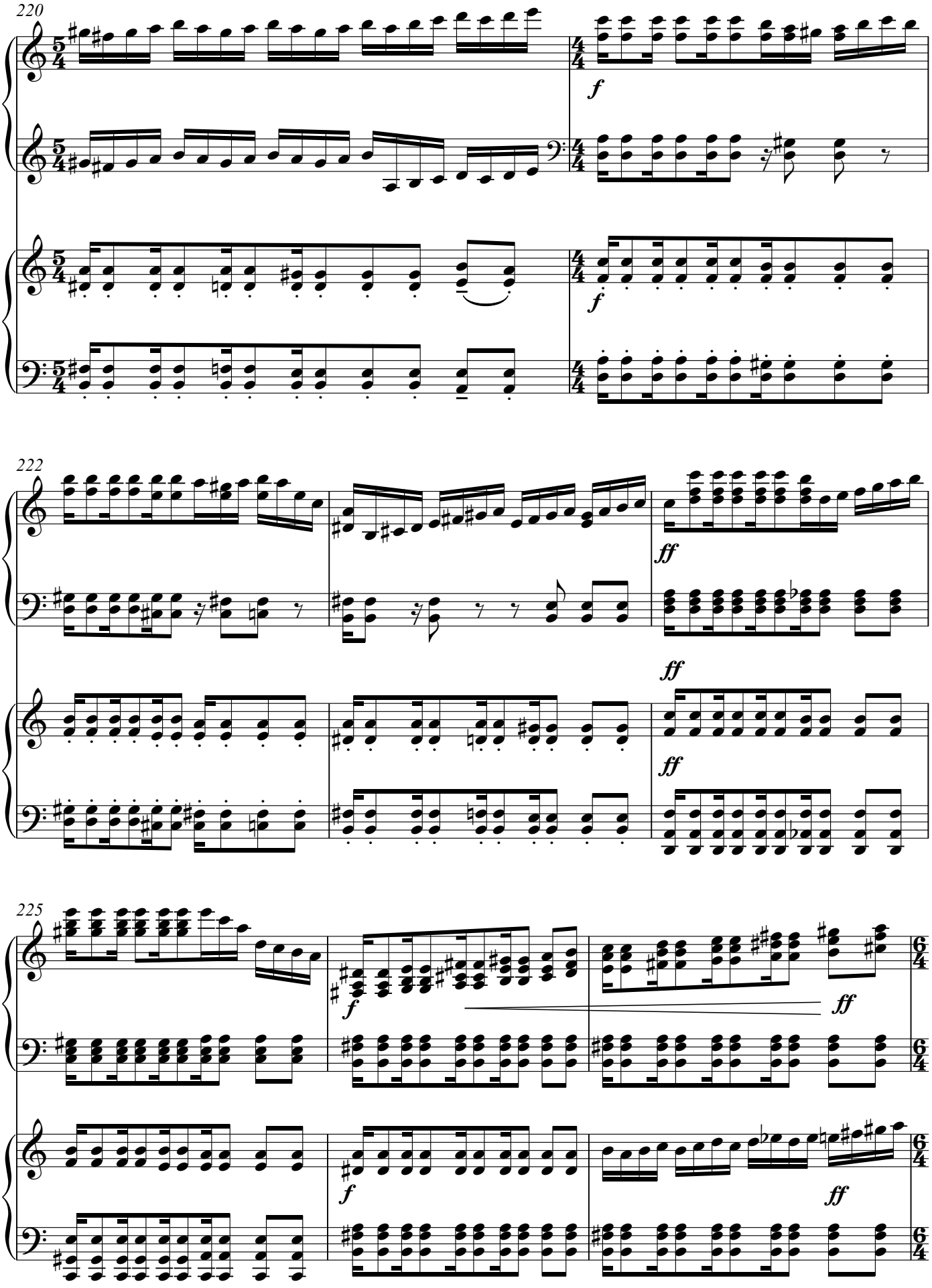


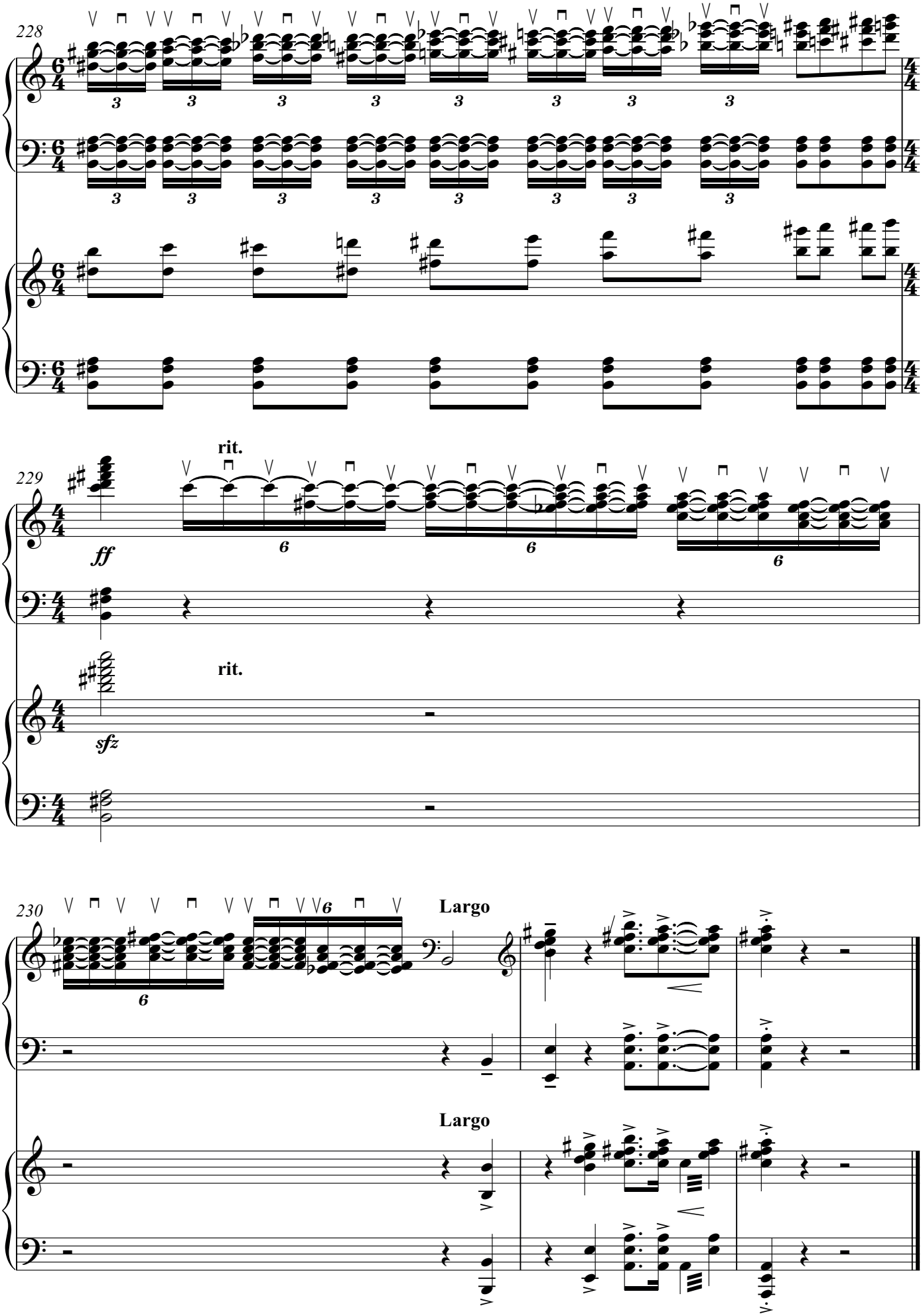
V.S.


201
ff
ff
205
21
f
21
f
208



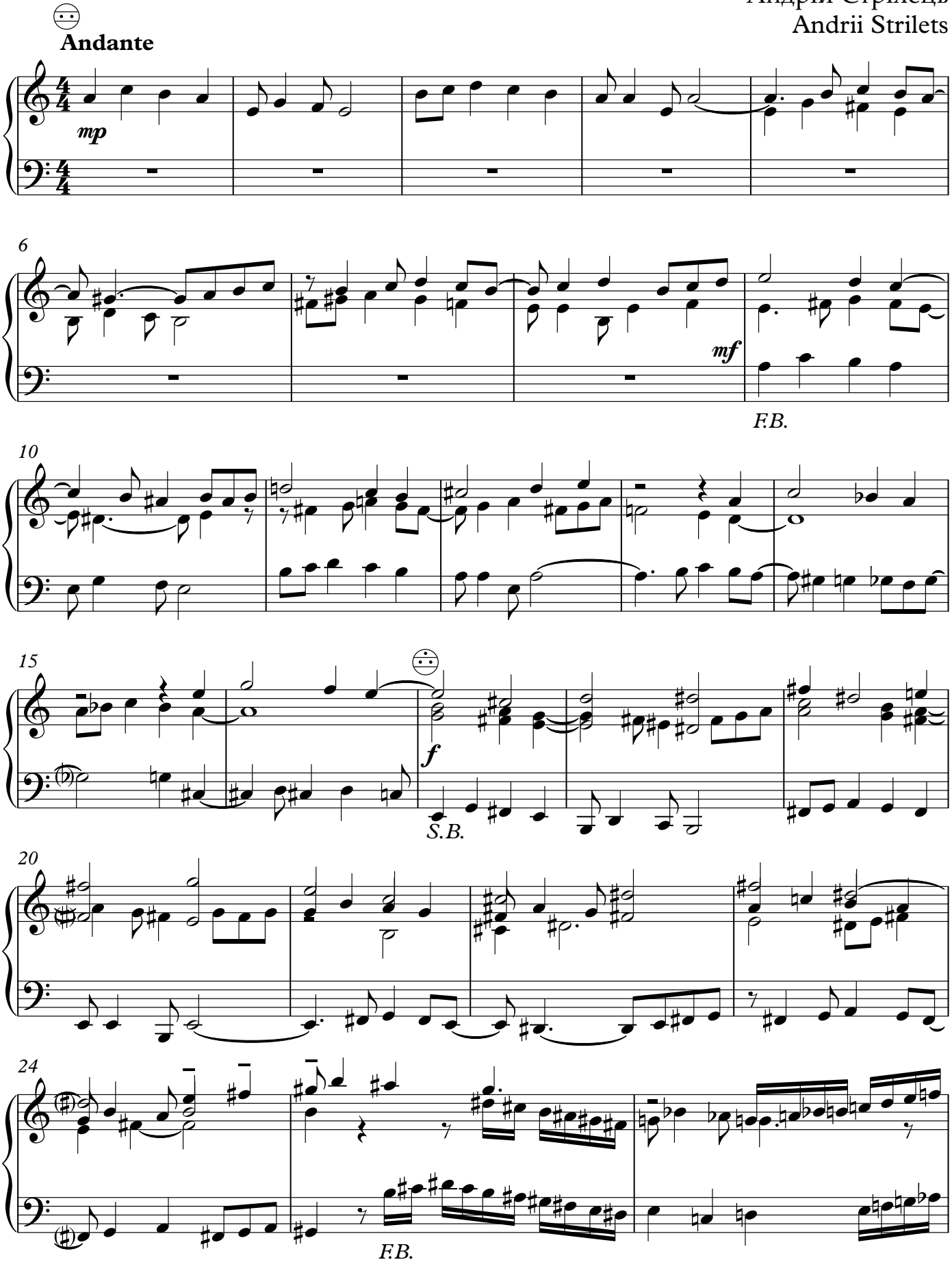
V.S.

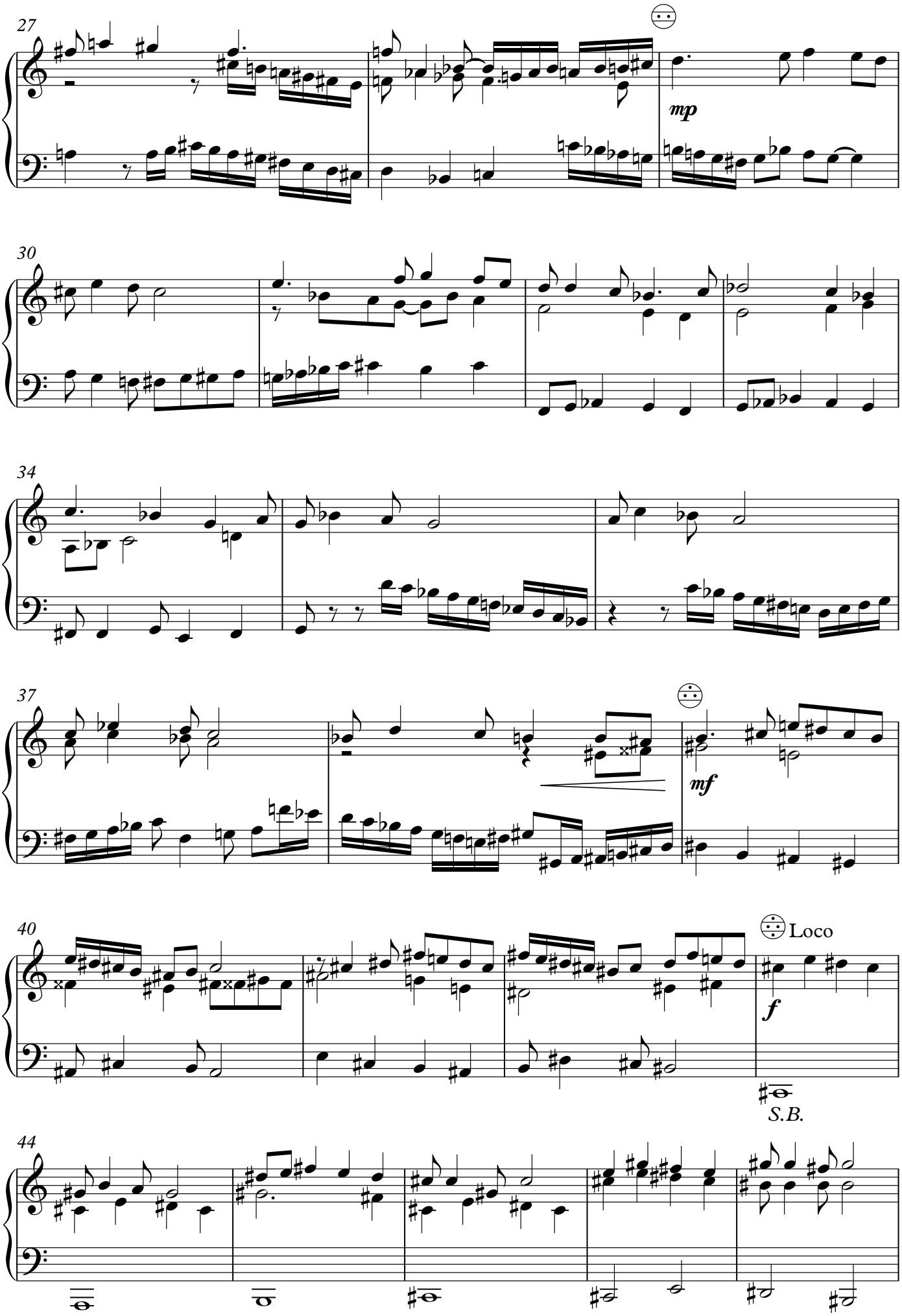

220
f
f
222
ff
ff
ff
225
f
ff
f
ff

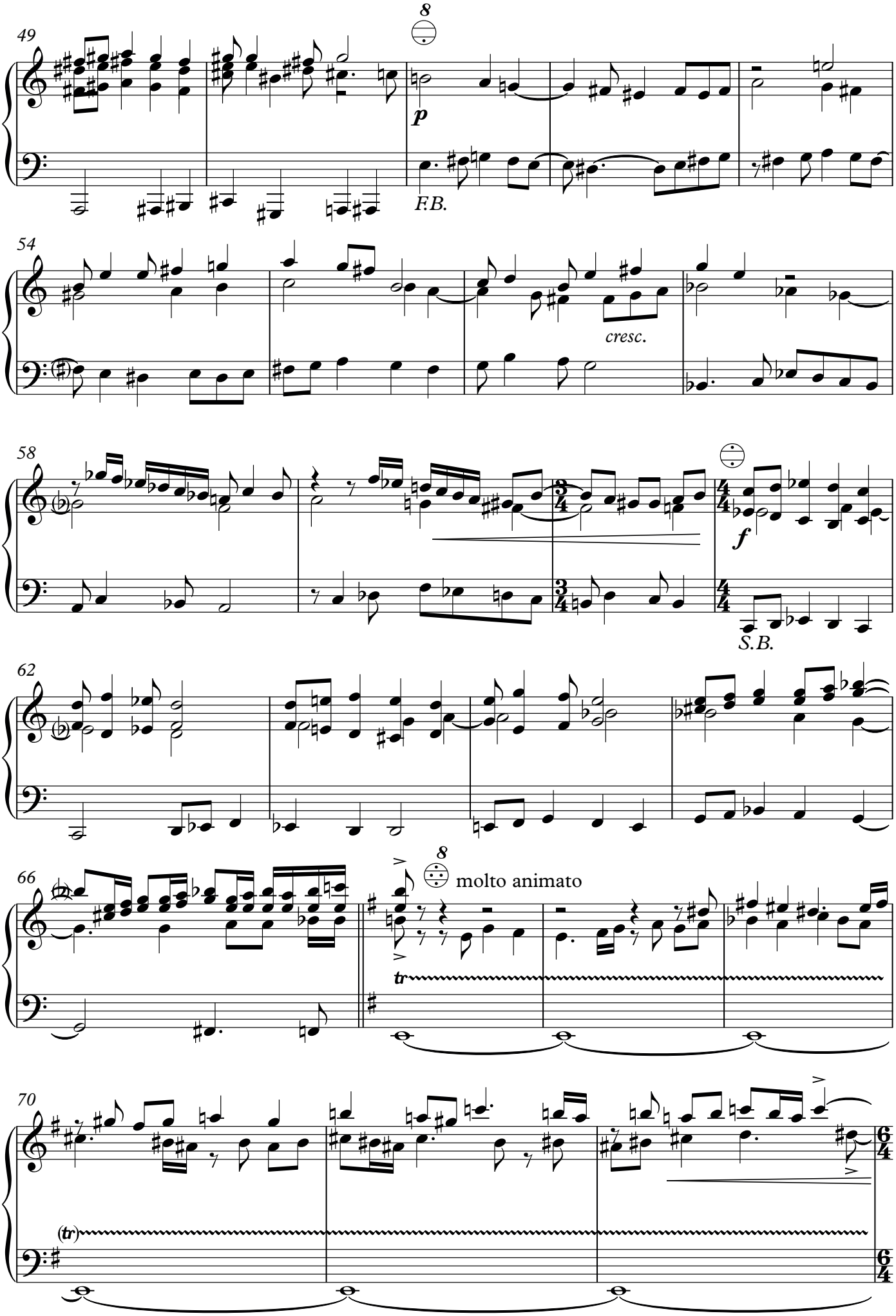

228
229
rit.
ff
rit.
sfz
230
Largo
Largo

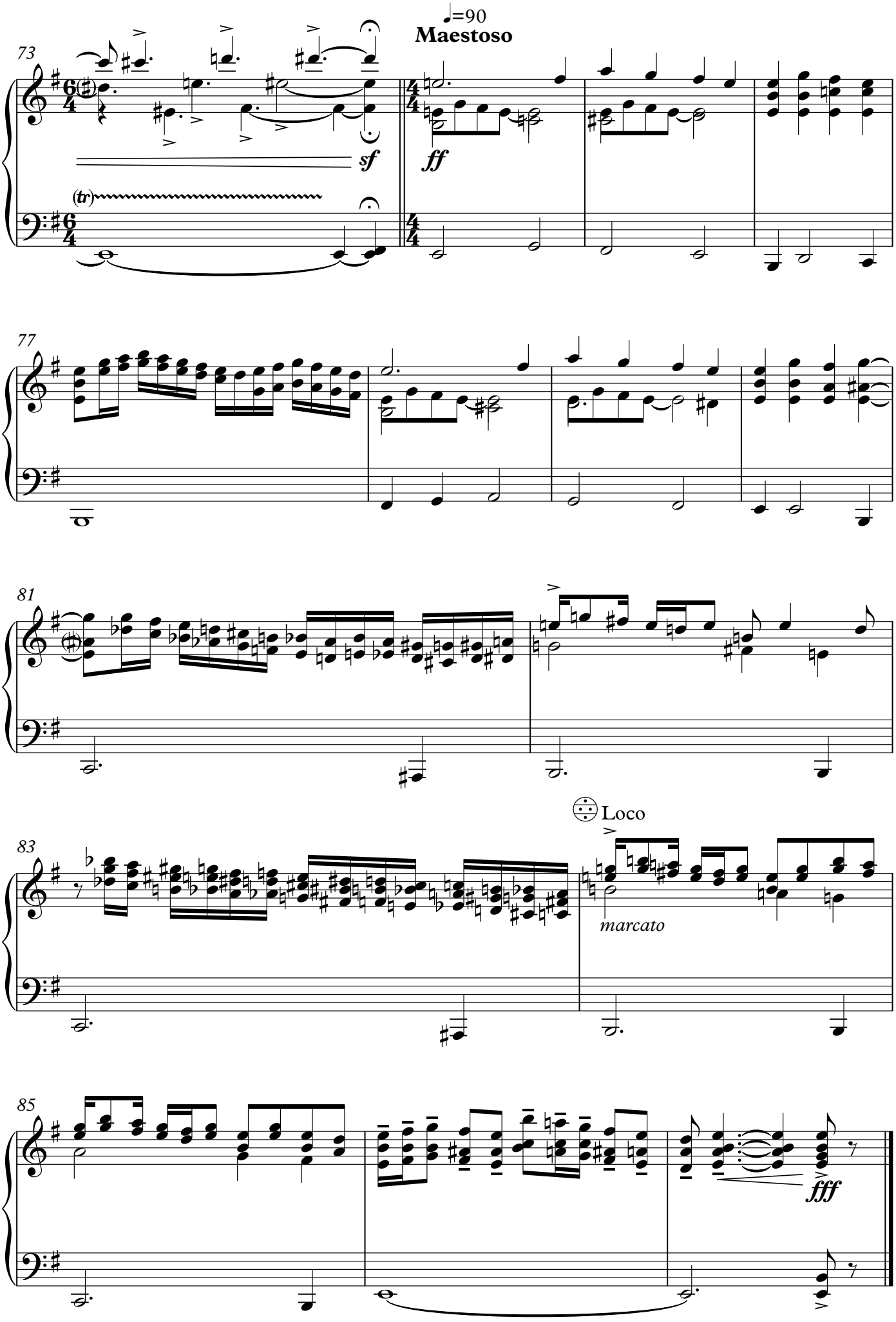
Фуга на українську тему

Андрій Стрілець
Andrii Strilets



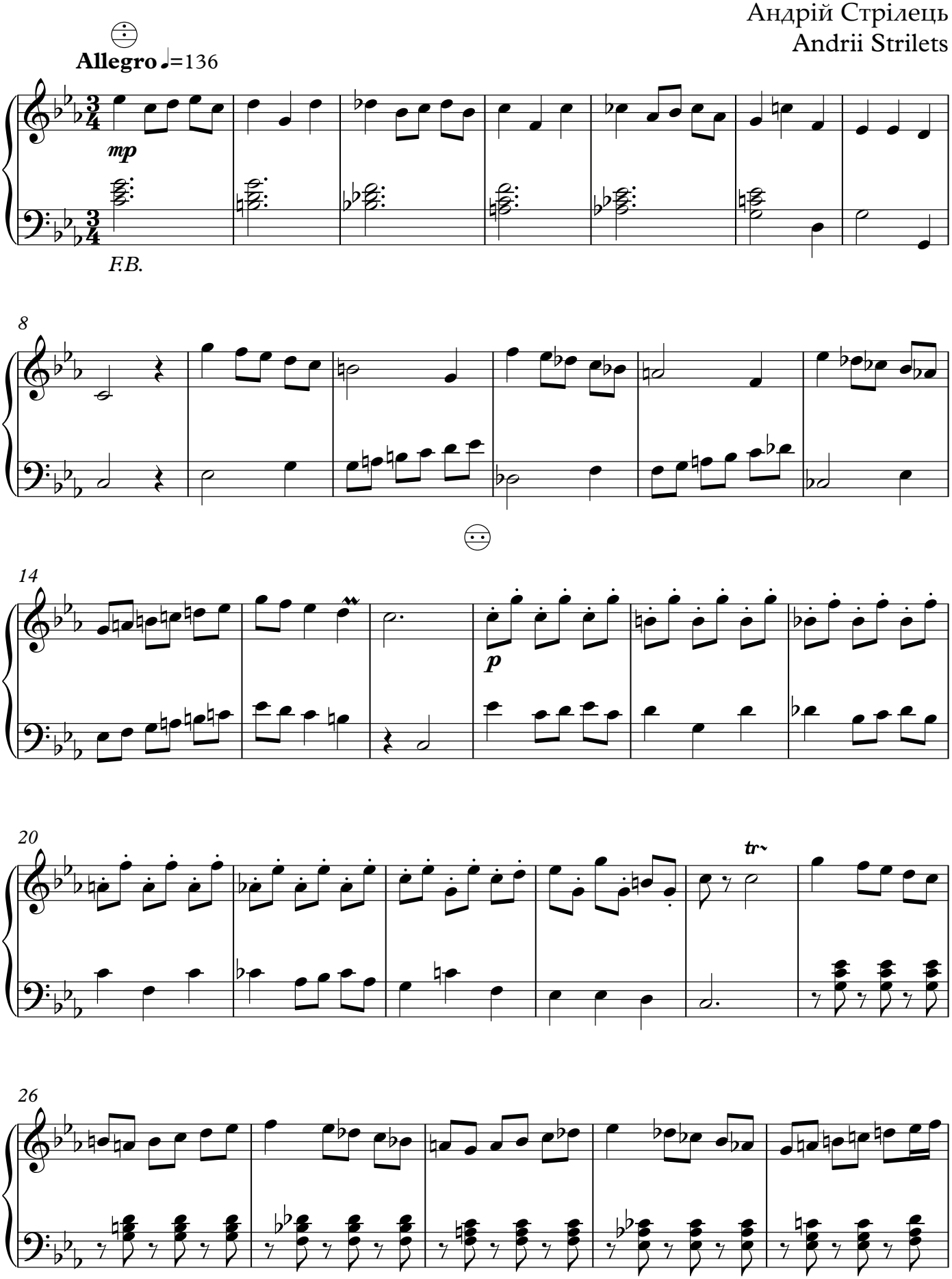

27
mp
30
34
37
mf
40
Loco
f
S.B.
44

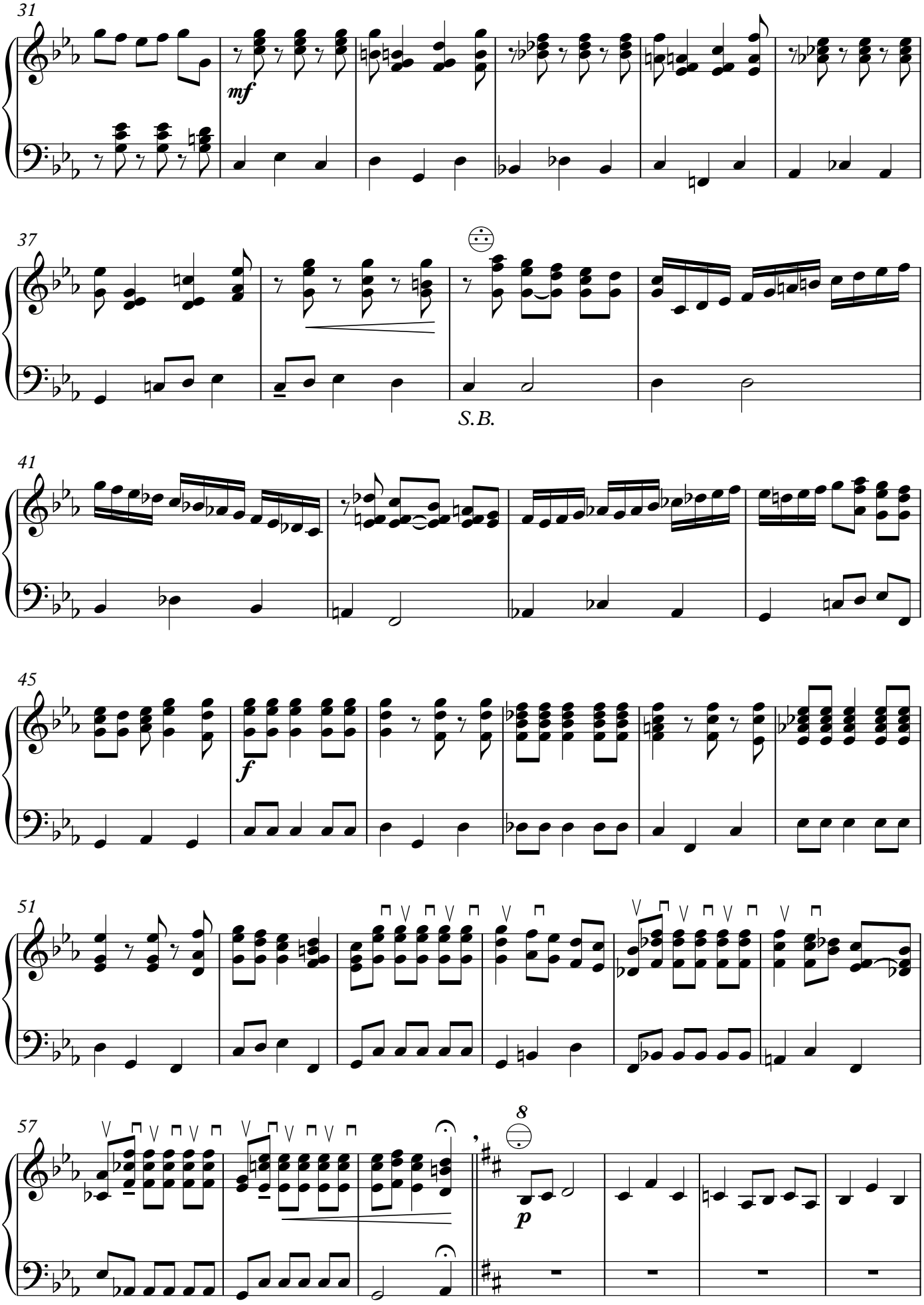

49
8
p
F.B.
54
cresc.
58
f
S.B.
62
66
8
molto animato
tr
70
(tr)

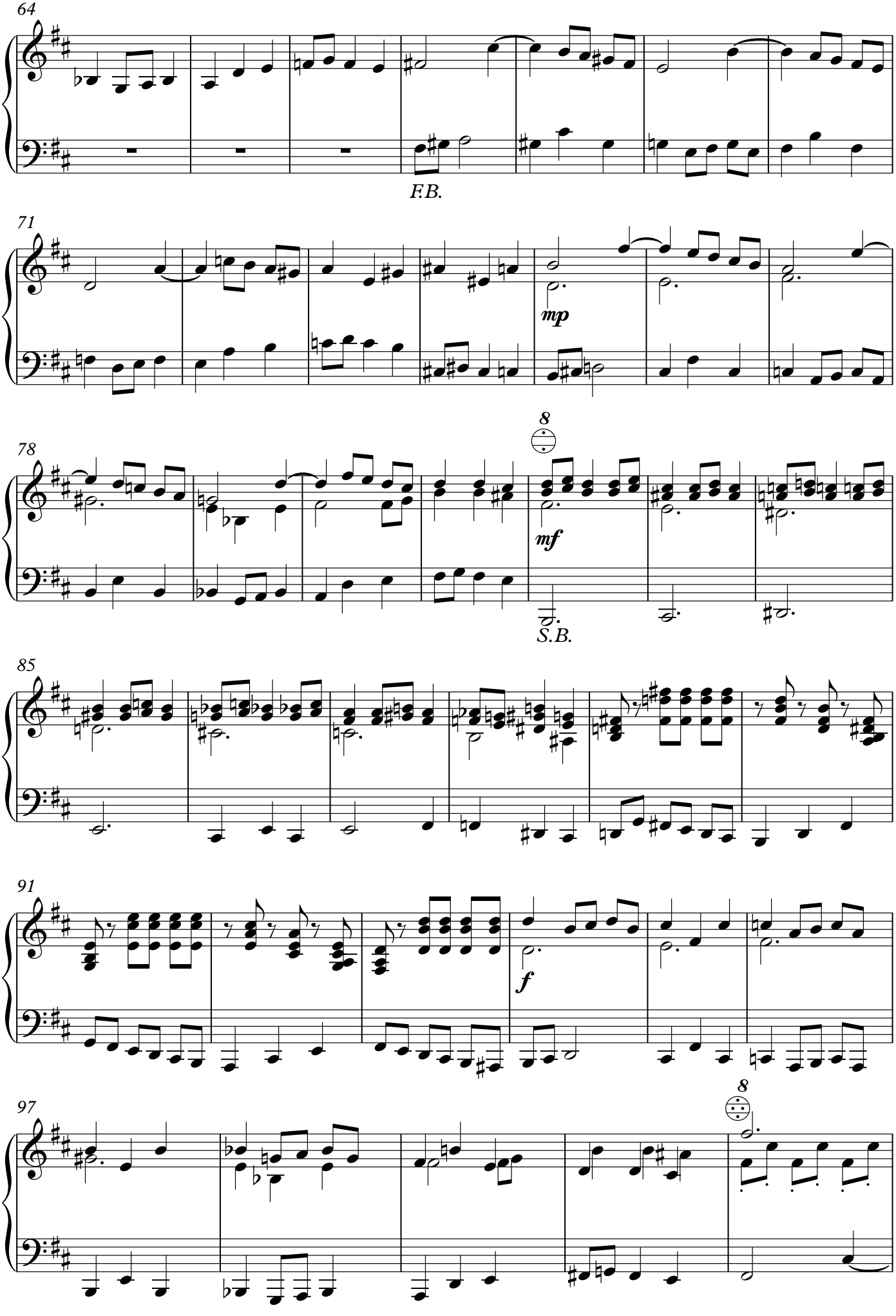

♩=90
Maestoso
73
sf
ff
(tr)
77
81
Loco
83
marcato
85
fff

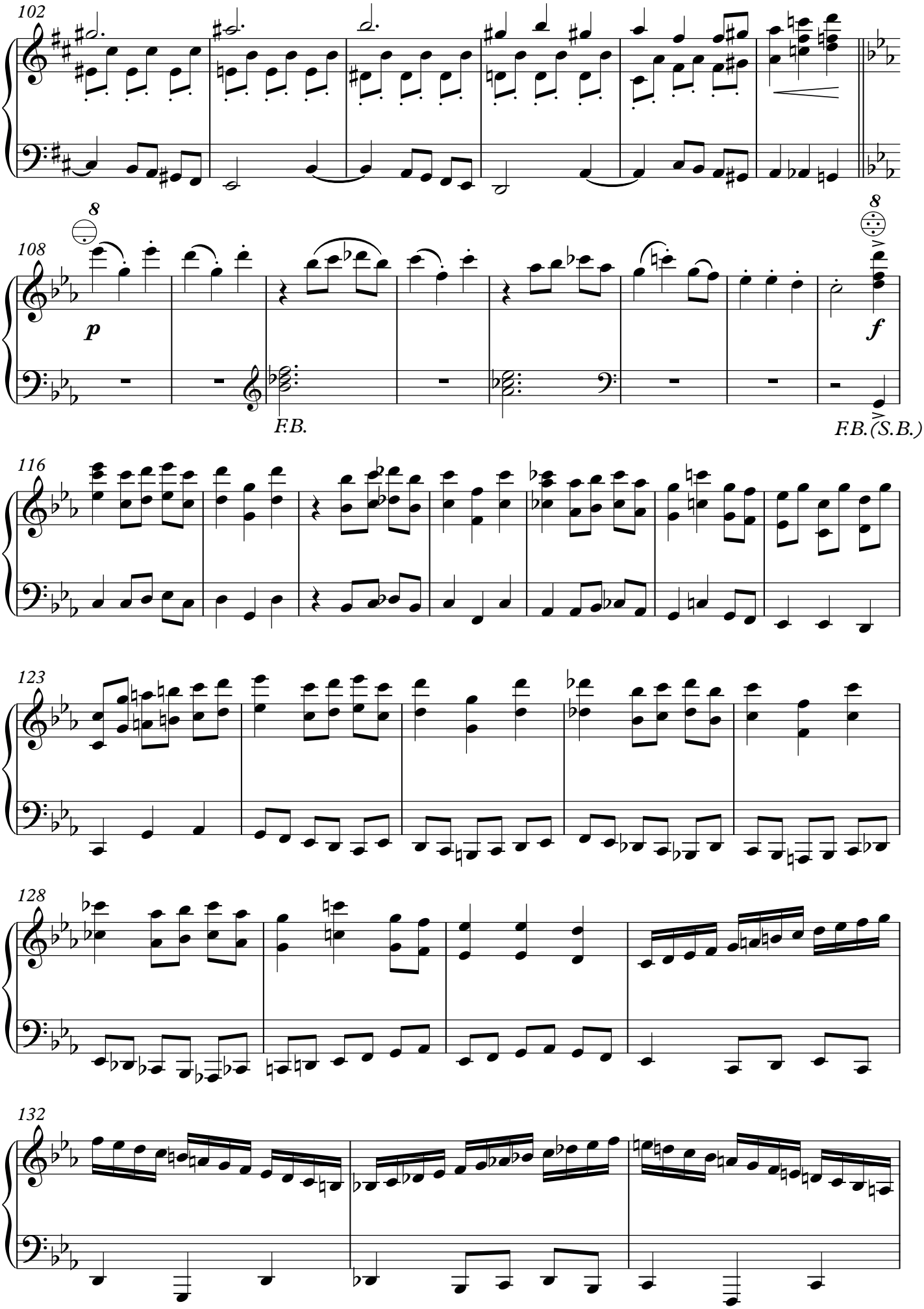
Стилізація nova

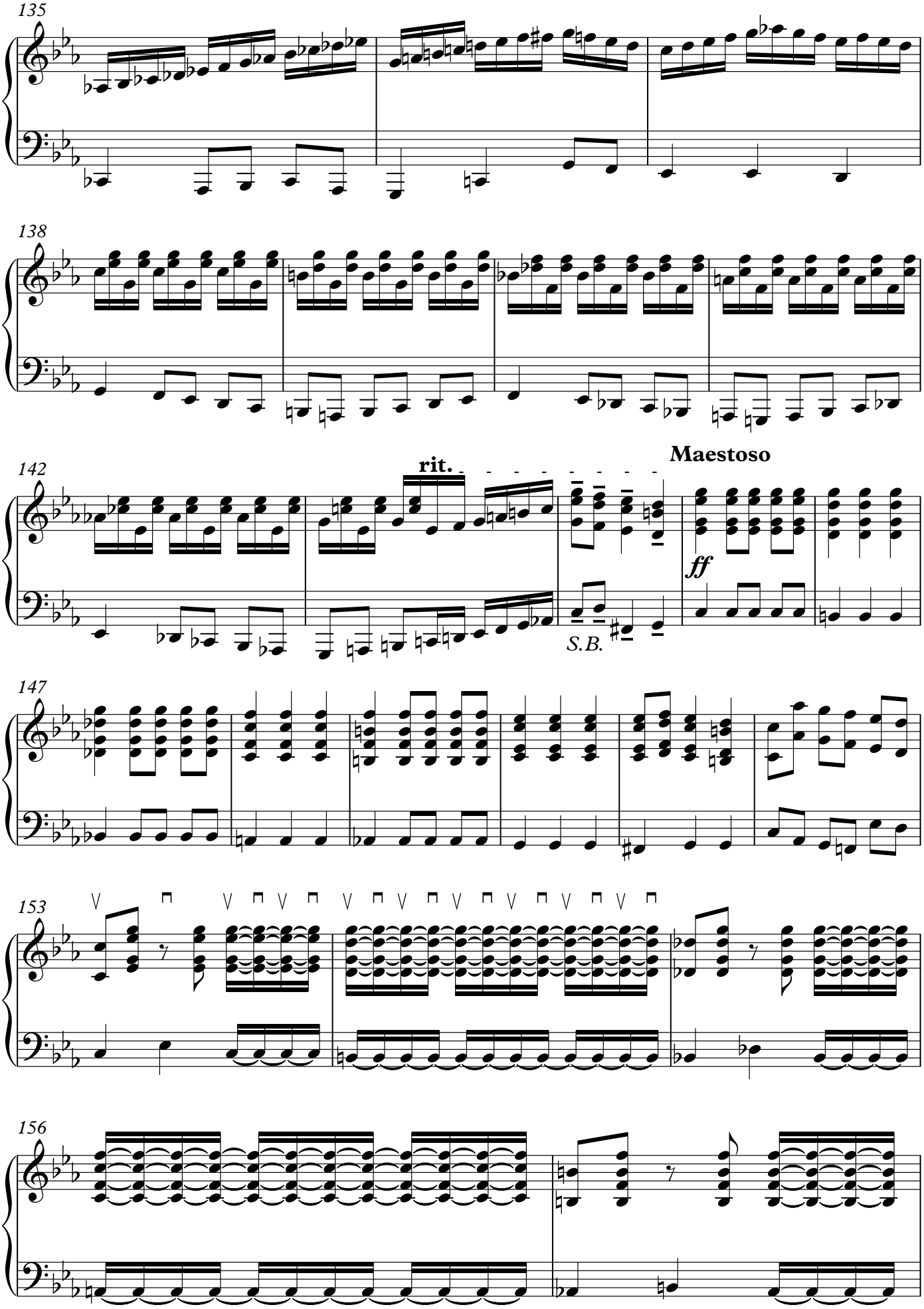
Андрій Стрілець
Andrii Strilets

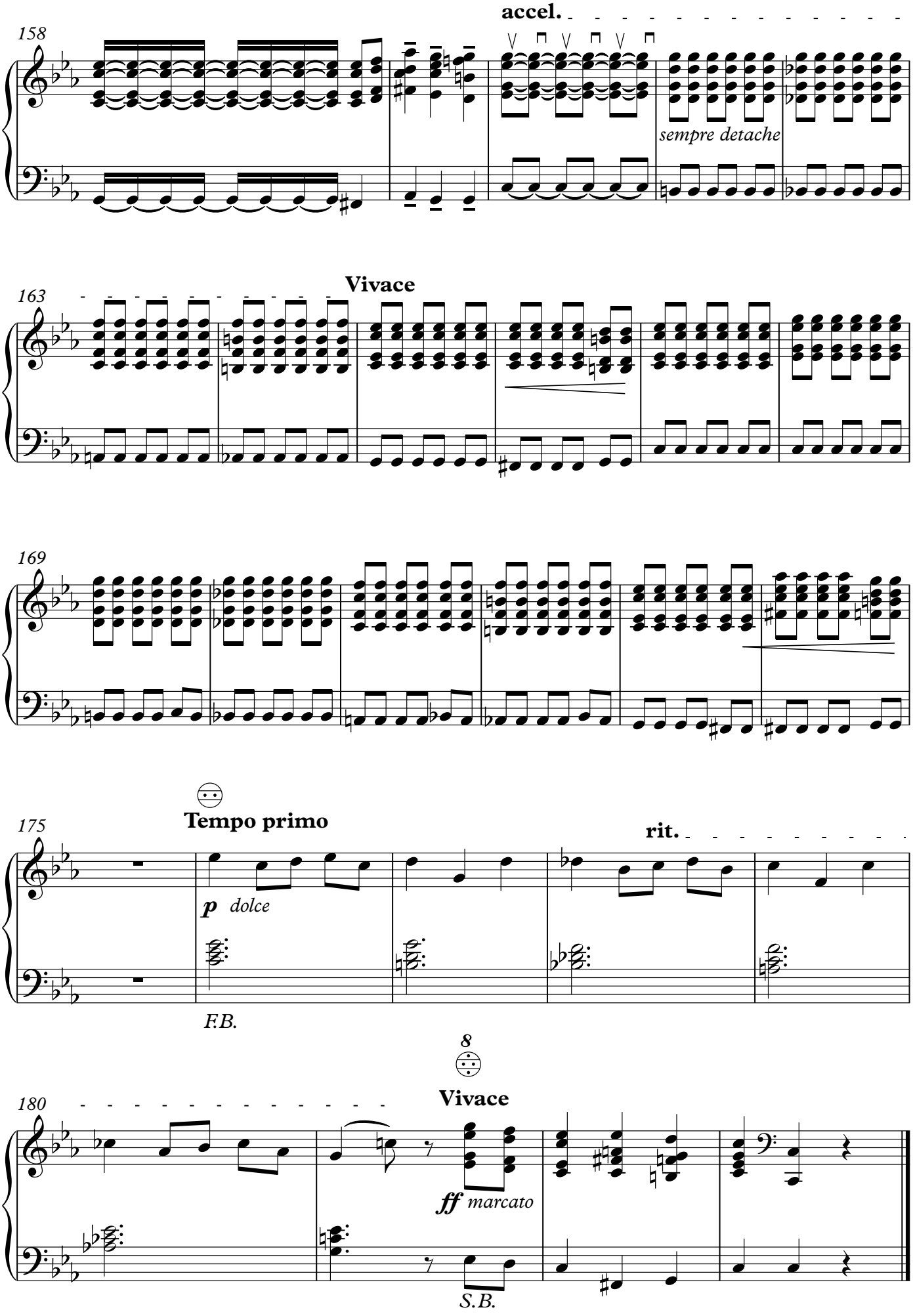



31
mf
37
S.B.
41
45
f
51
57
8
p


64
F.B.
71
mp
78
8
mf
S.B.
85
91
f
97
8


102
8
108
p
F.B.
8
f
F.B.
(S.B.)
116
123
128
132

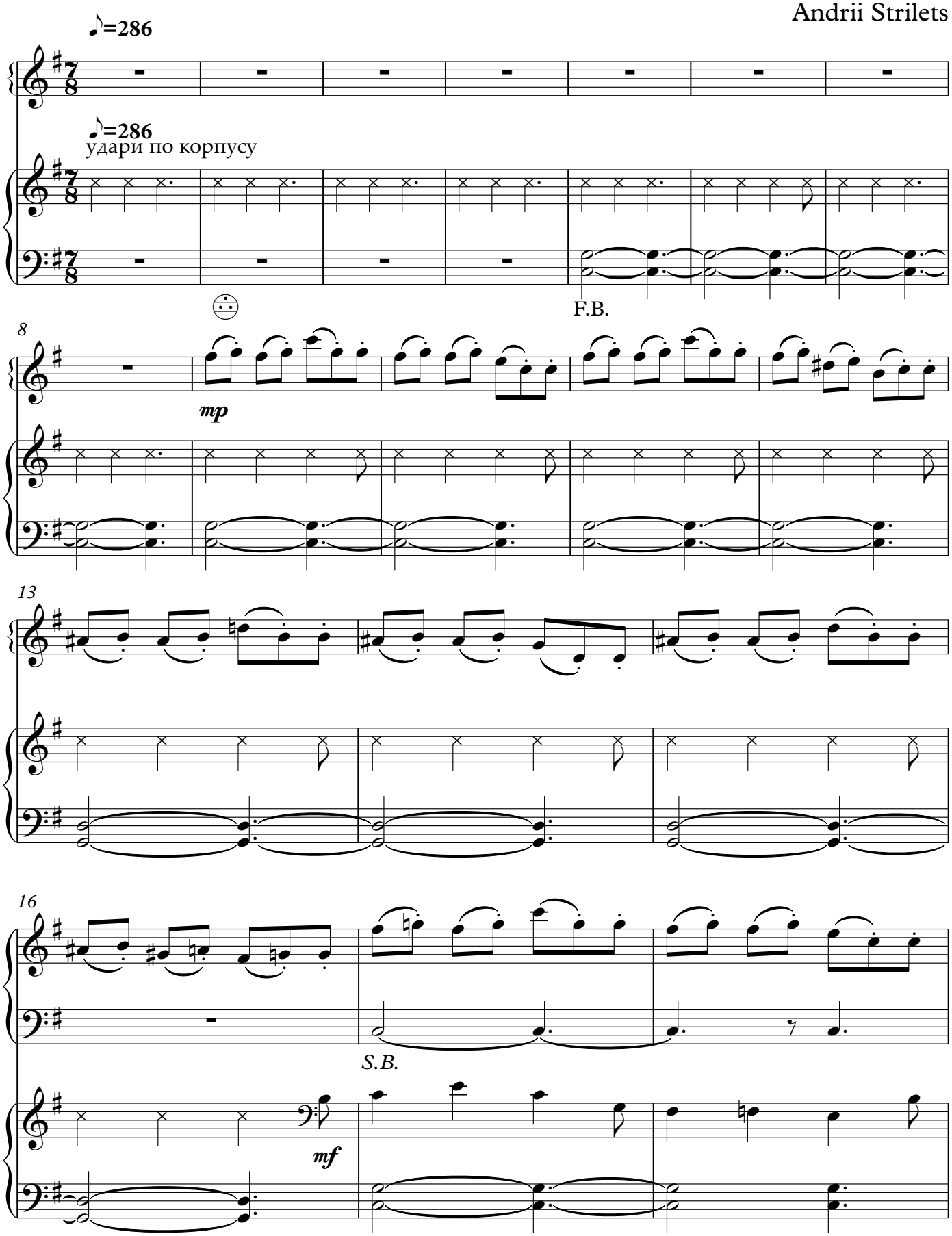

135
138
142
rit.
Maestoso
ff
S.B.
147
153
156

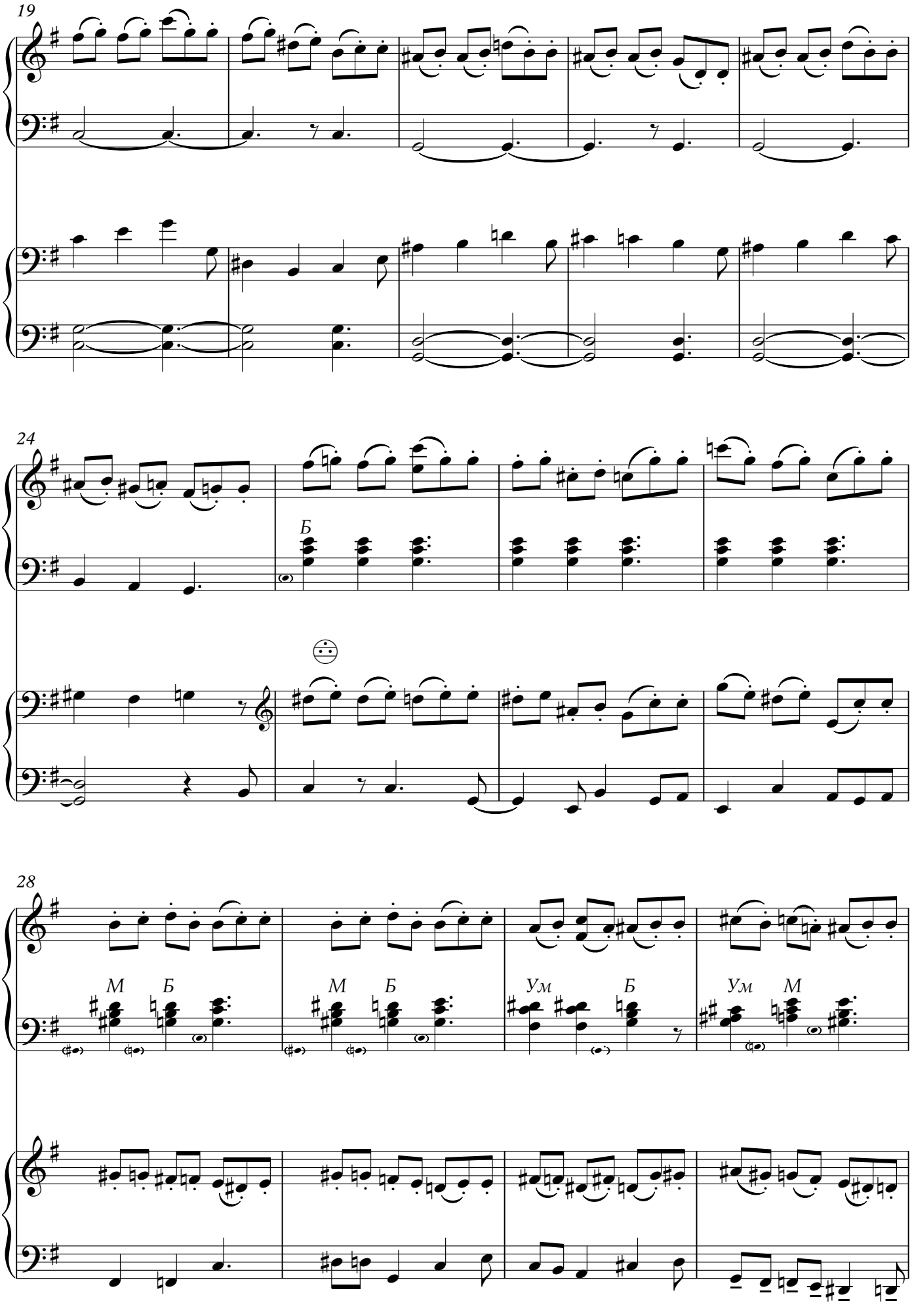

accel.
158
sempre detache
Vivace
163
169
Tempo primo
175
rit.
p dolce
F.B.
8
Vivace
180
ff marcato
S.B.

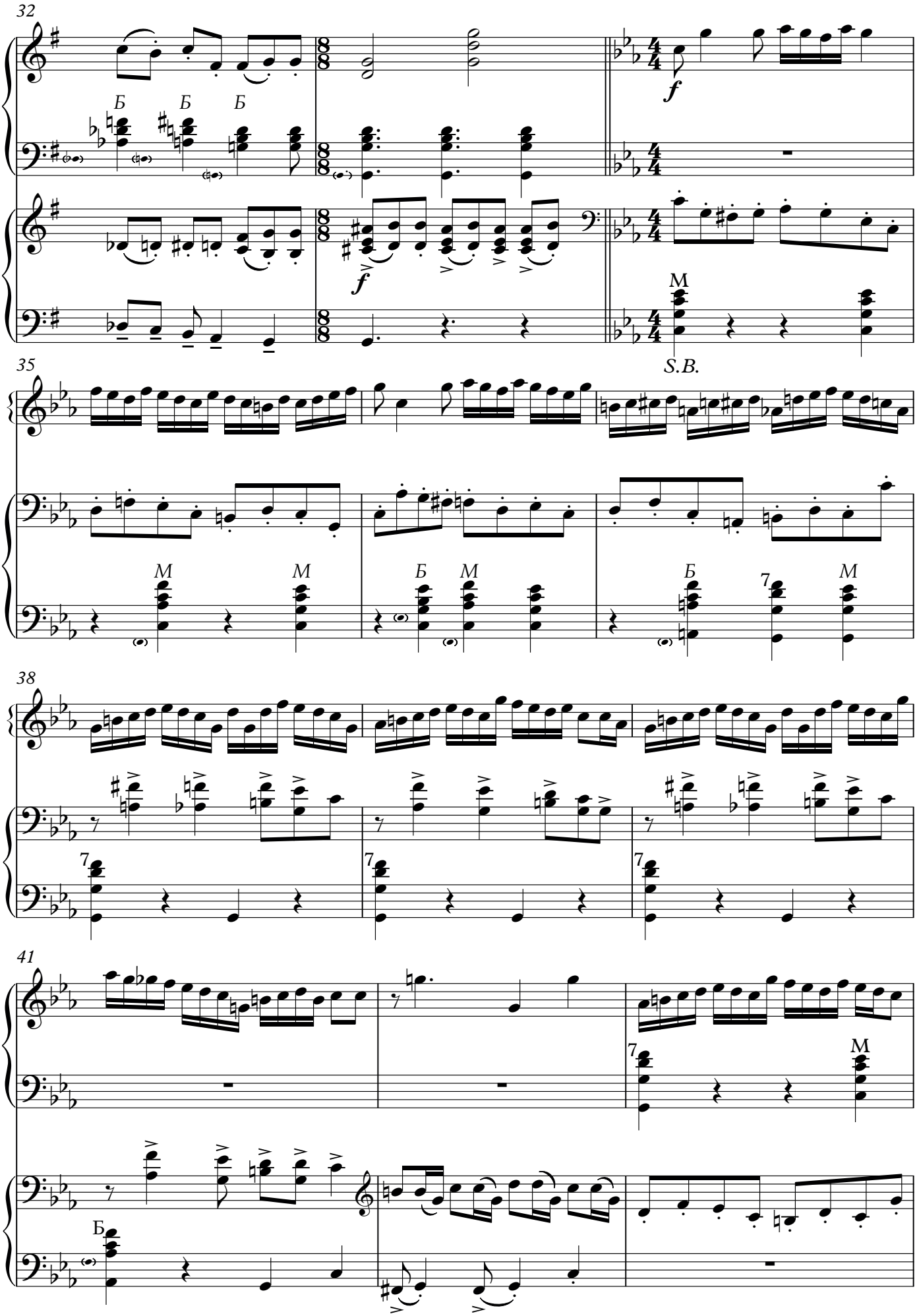
Забавки

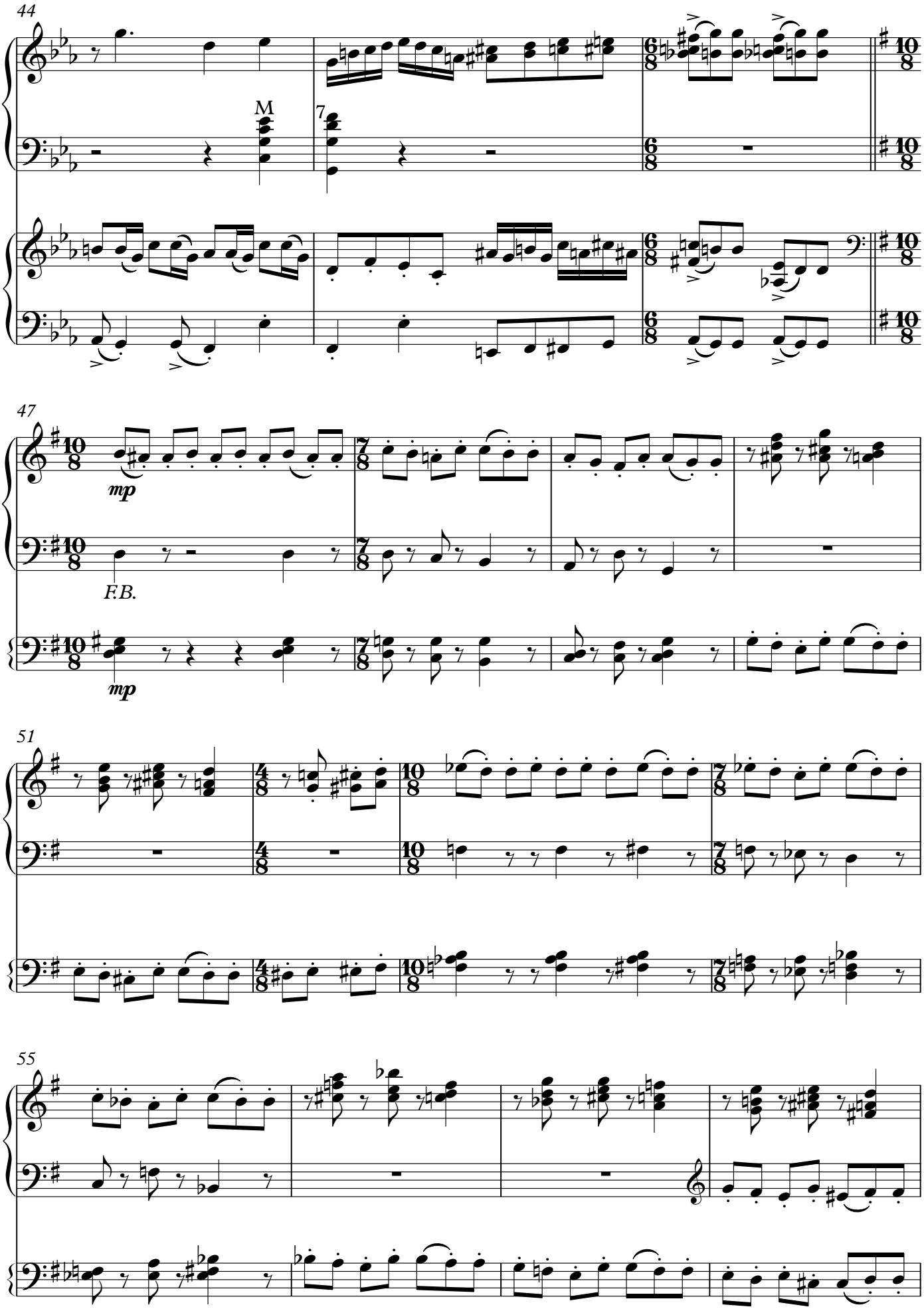
для двох акордеонів/баянів

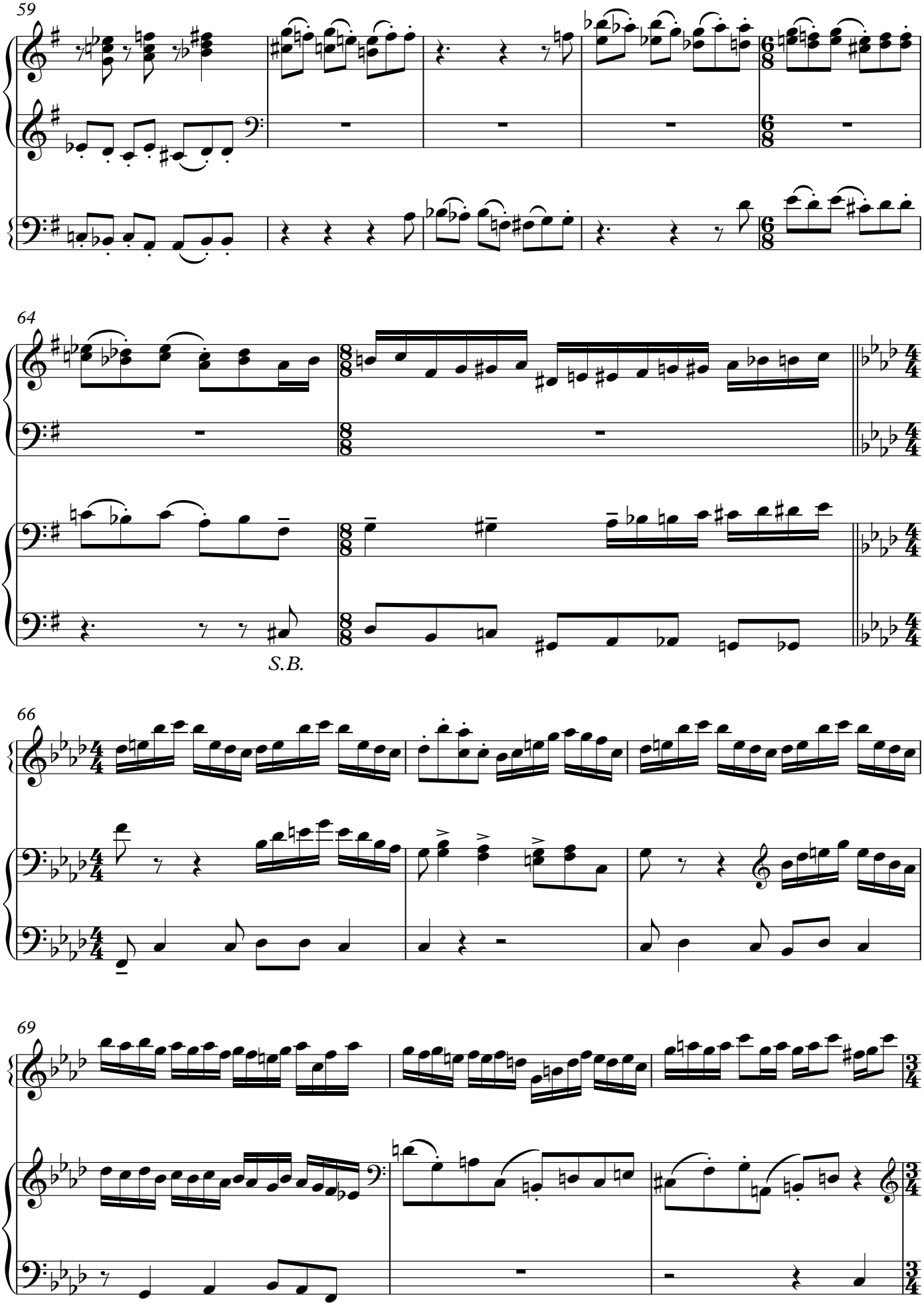
Андрій Стрілець
Andrii Strilets

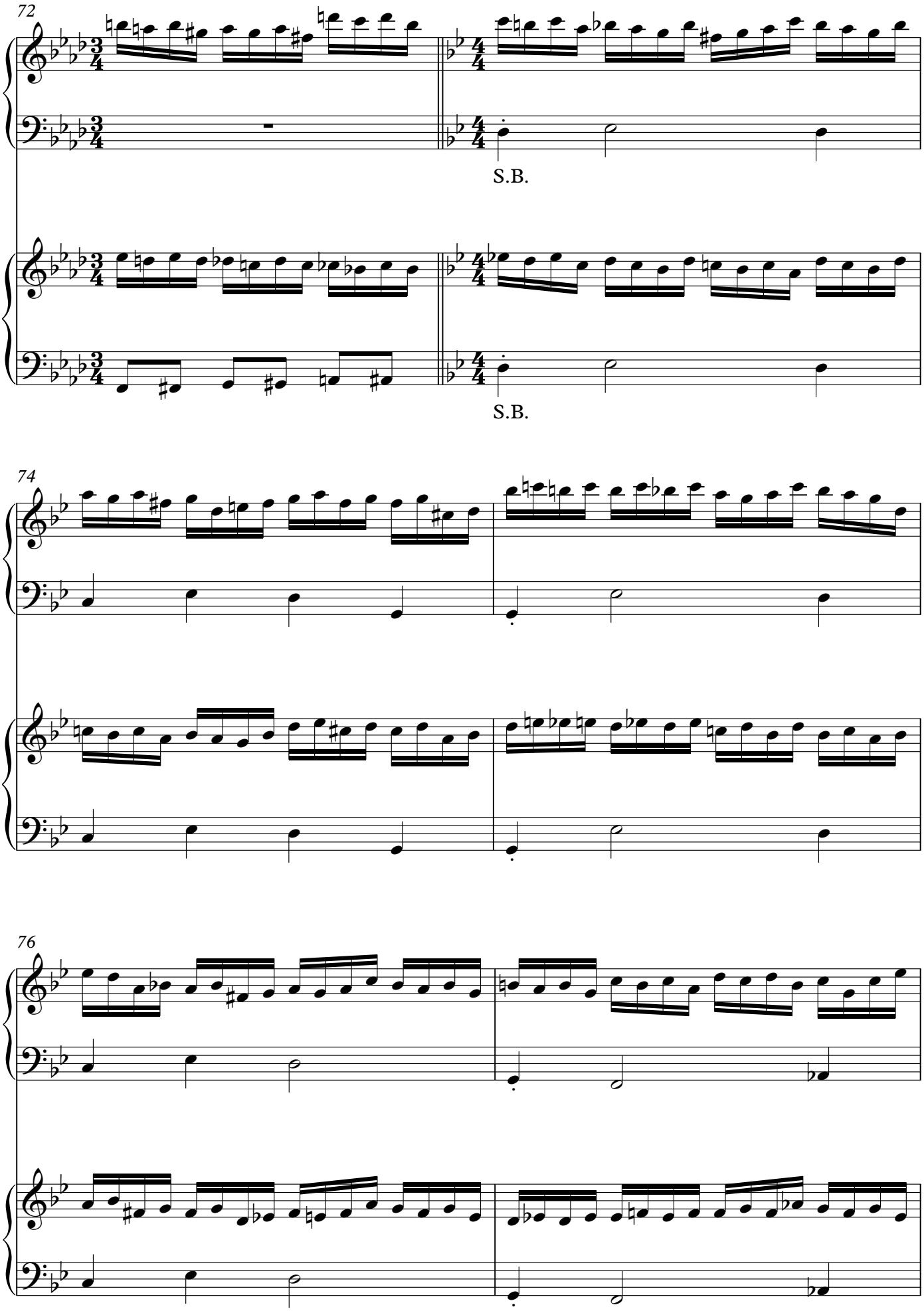


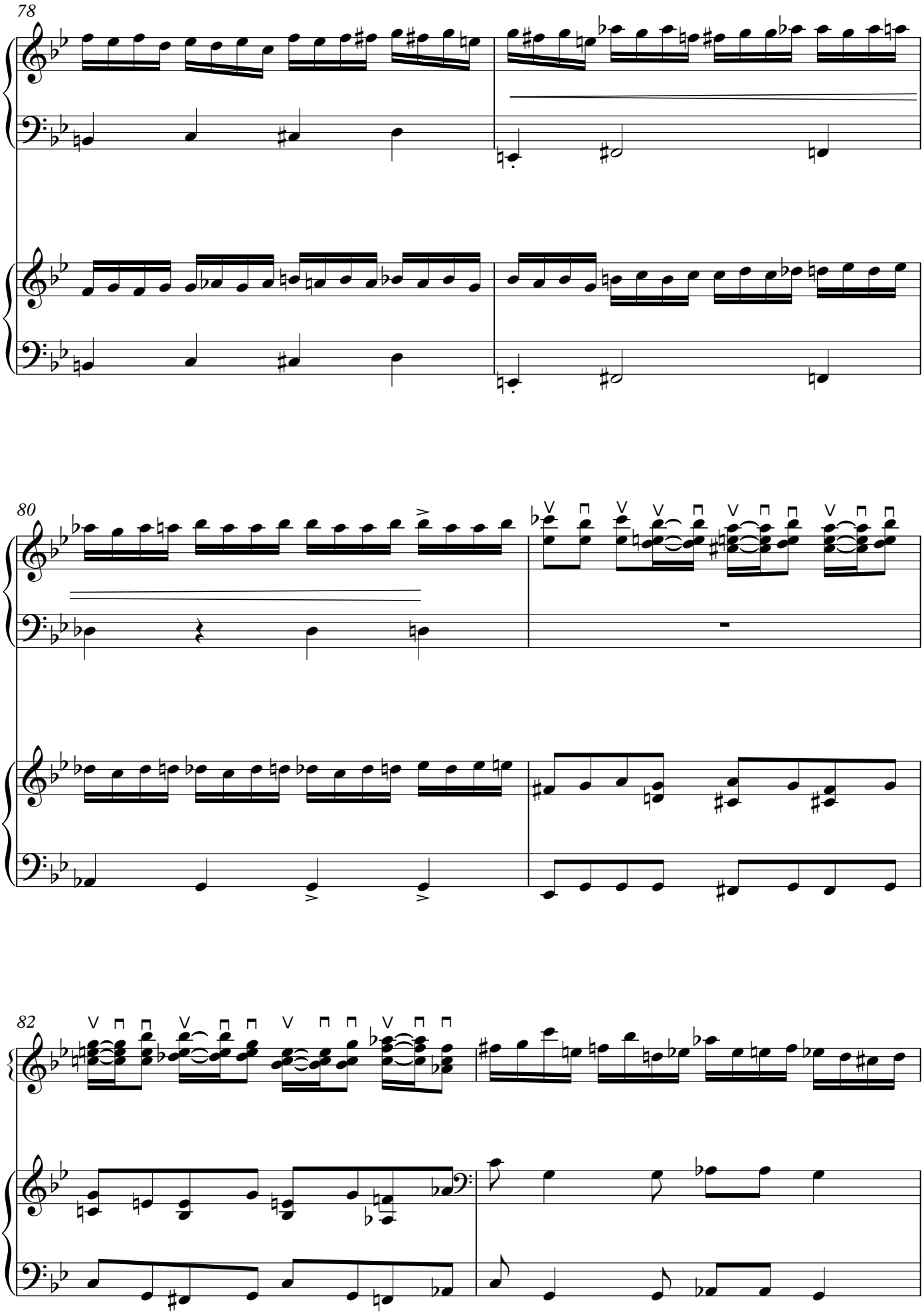

19
24
Б
28
М
Б
М
Б
Ум
Б
Ум
М

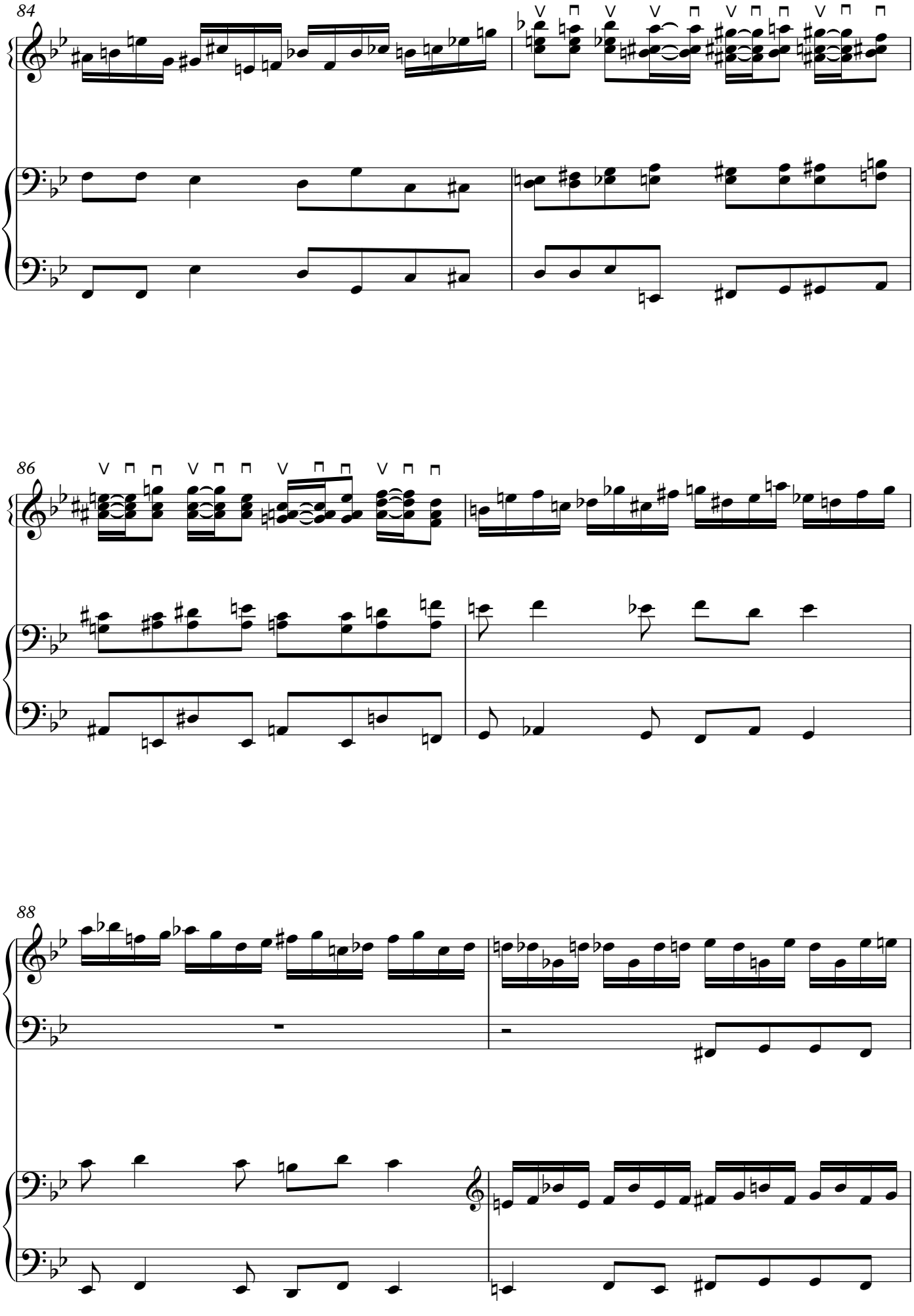

32
Б
Б
Б
f
f
M
S.B.
35
M
M
Б
M
Б
7
M
38
7
7
7
41
7
M
Б

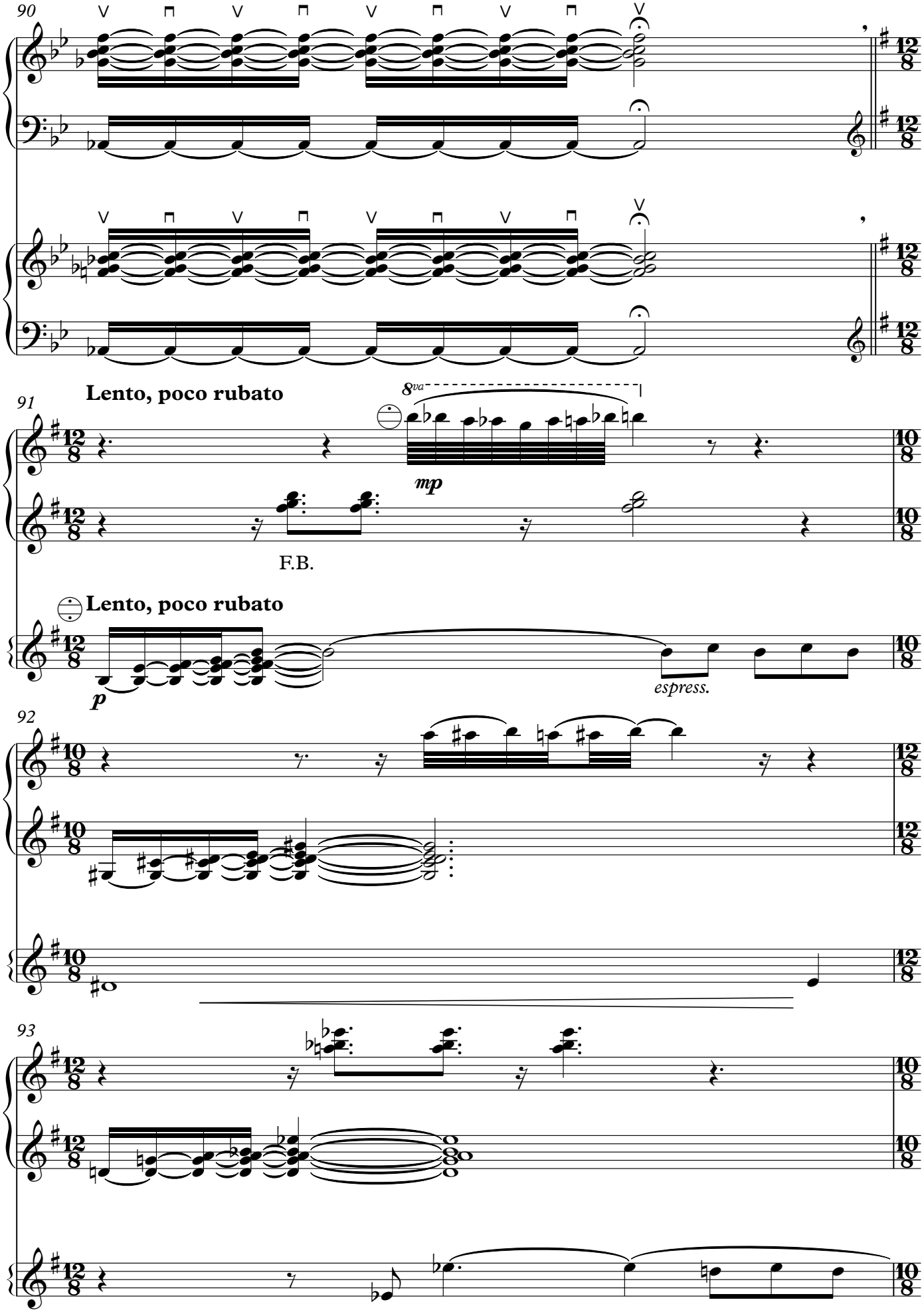

44
M
7
47
mp
F.B.
mp
51
55

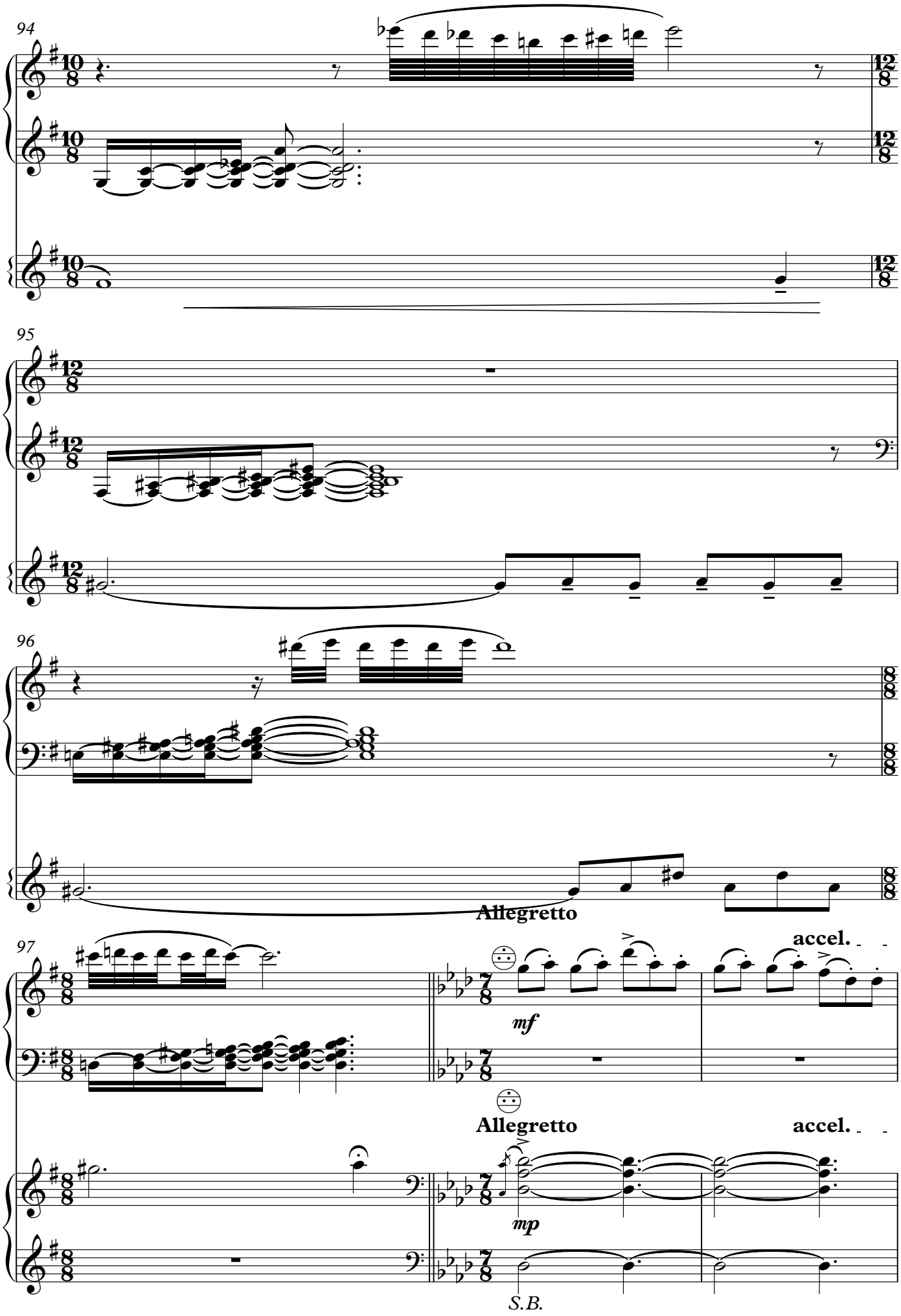

59
64
S.B.
66
69

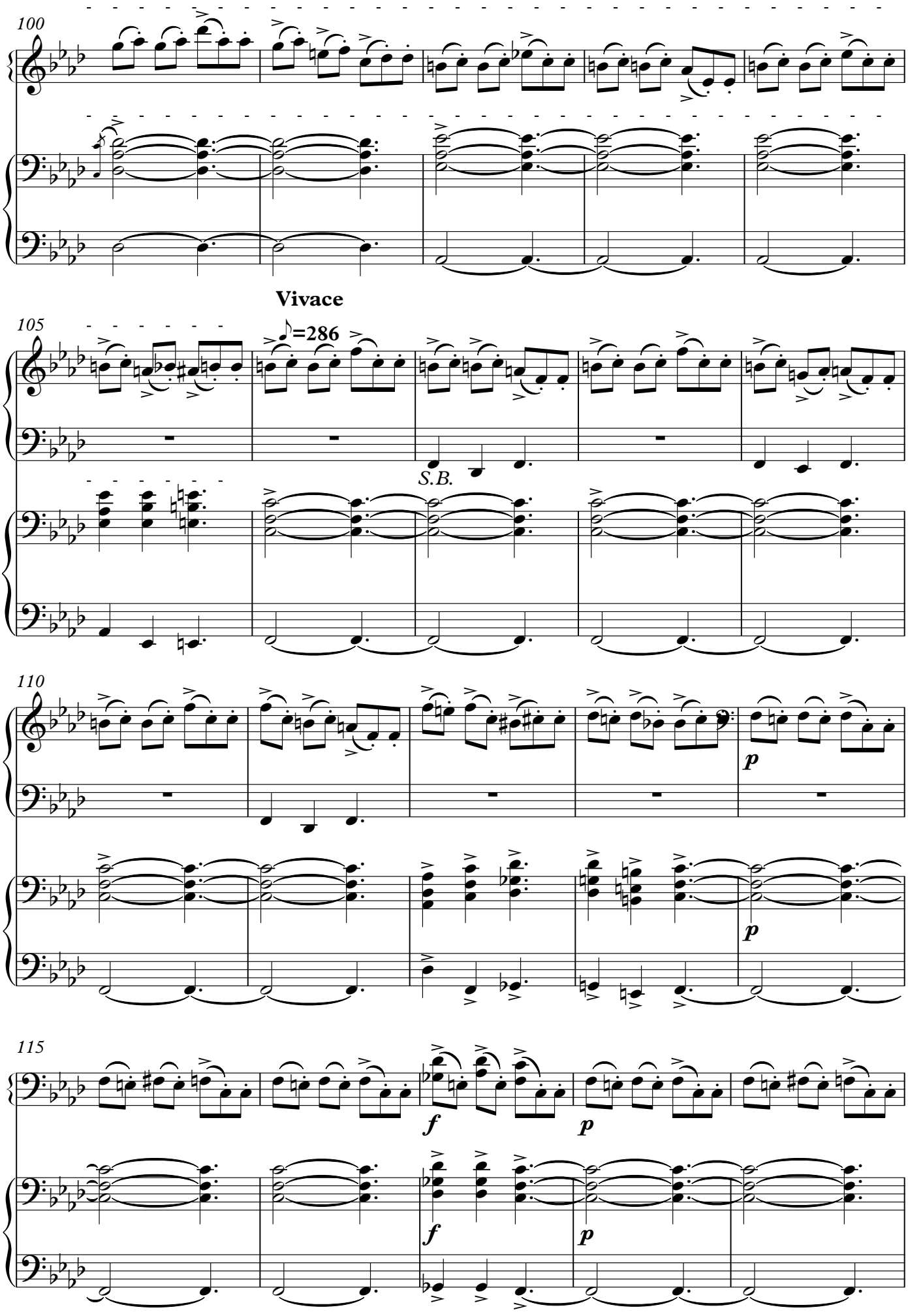

72
S.B.
S.B.
74
76

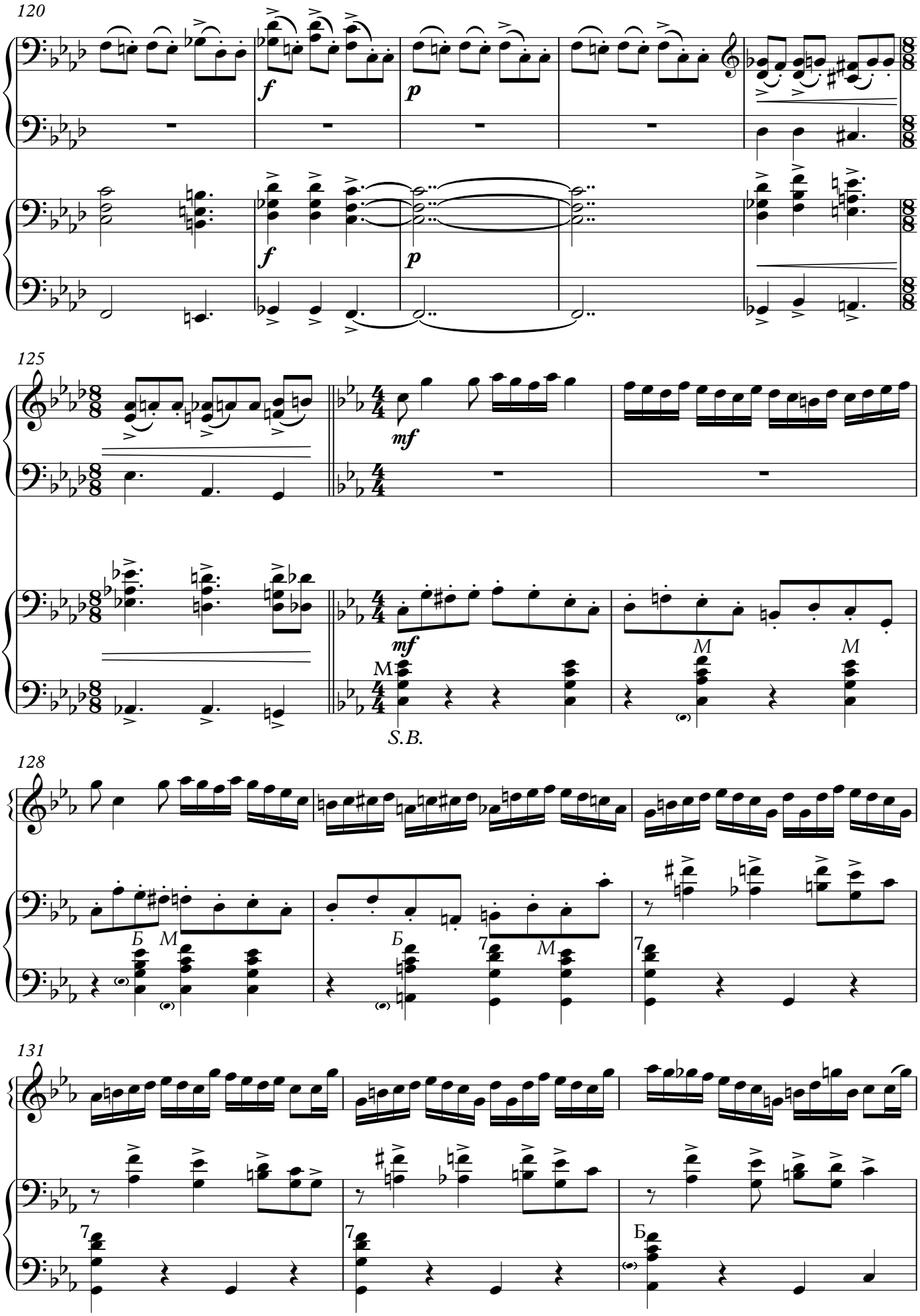

78
80
82

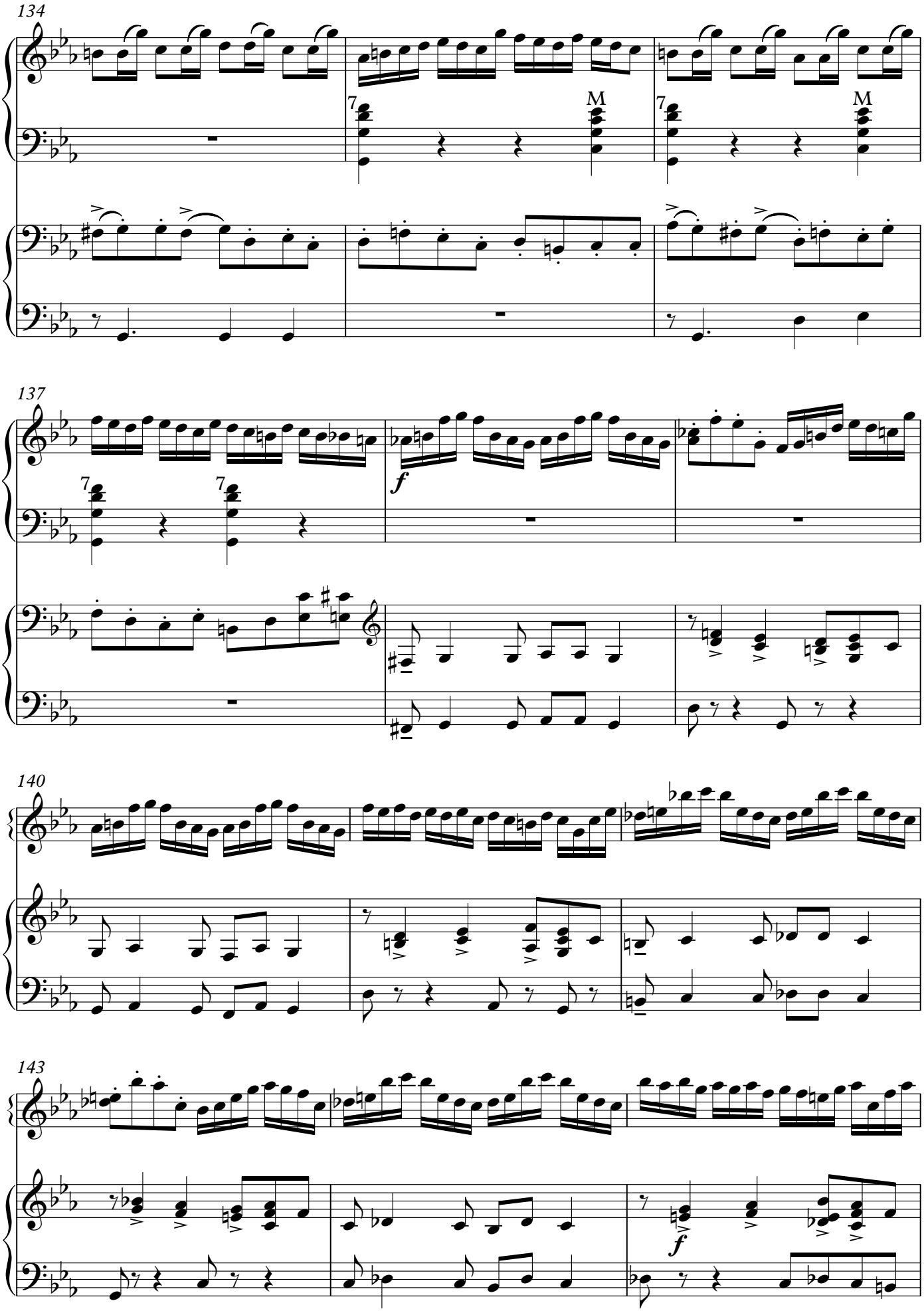

84
86
88

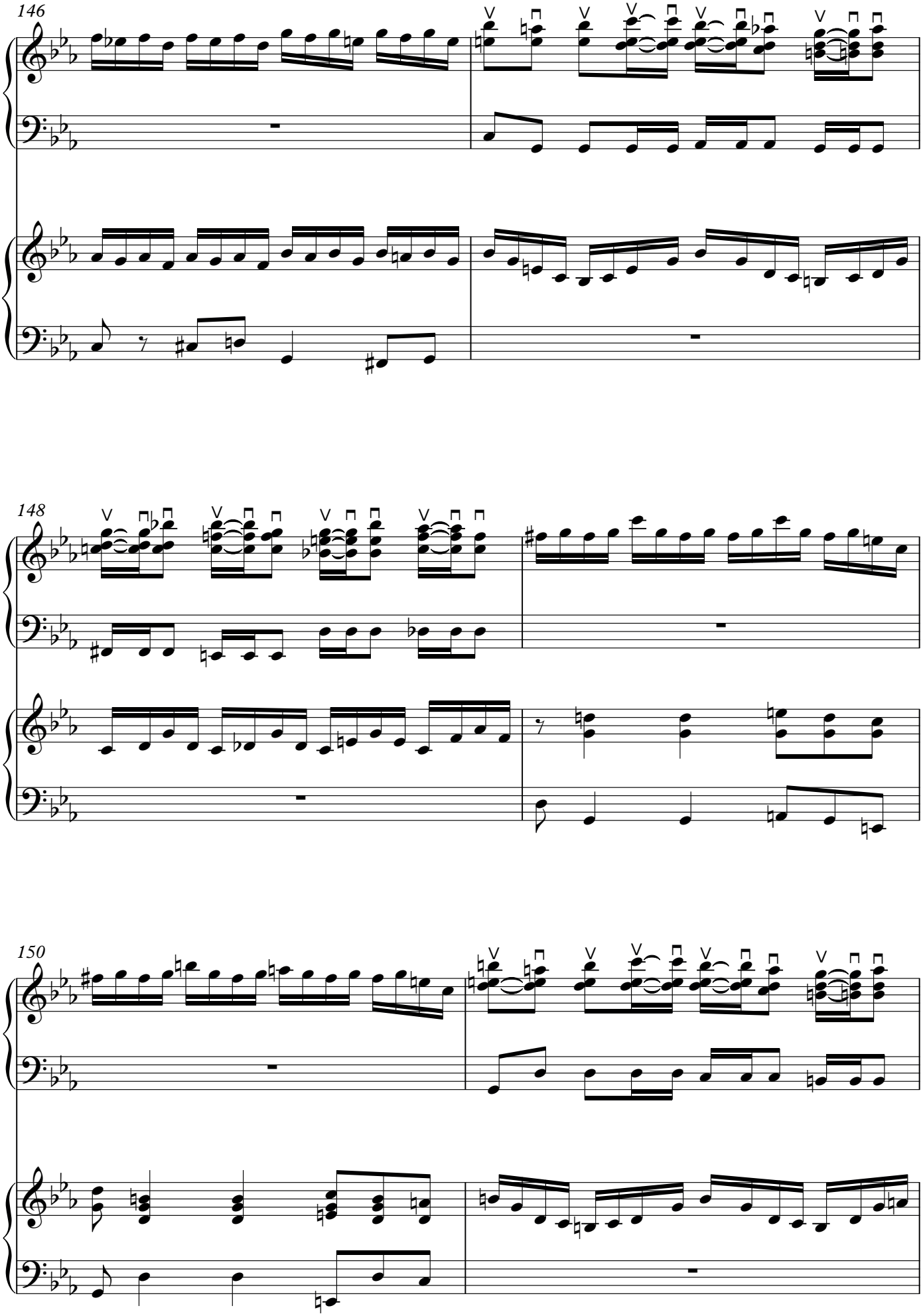

90
91
Lento, poco rubato
8va
mp
F.B.
Lento, poco rubato
p
espress.
92
93

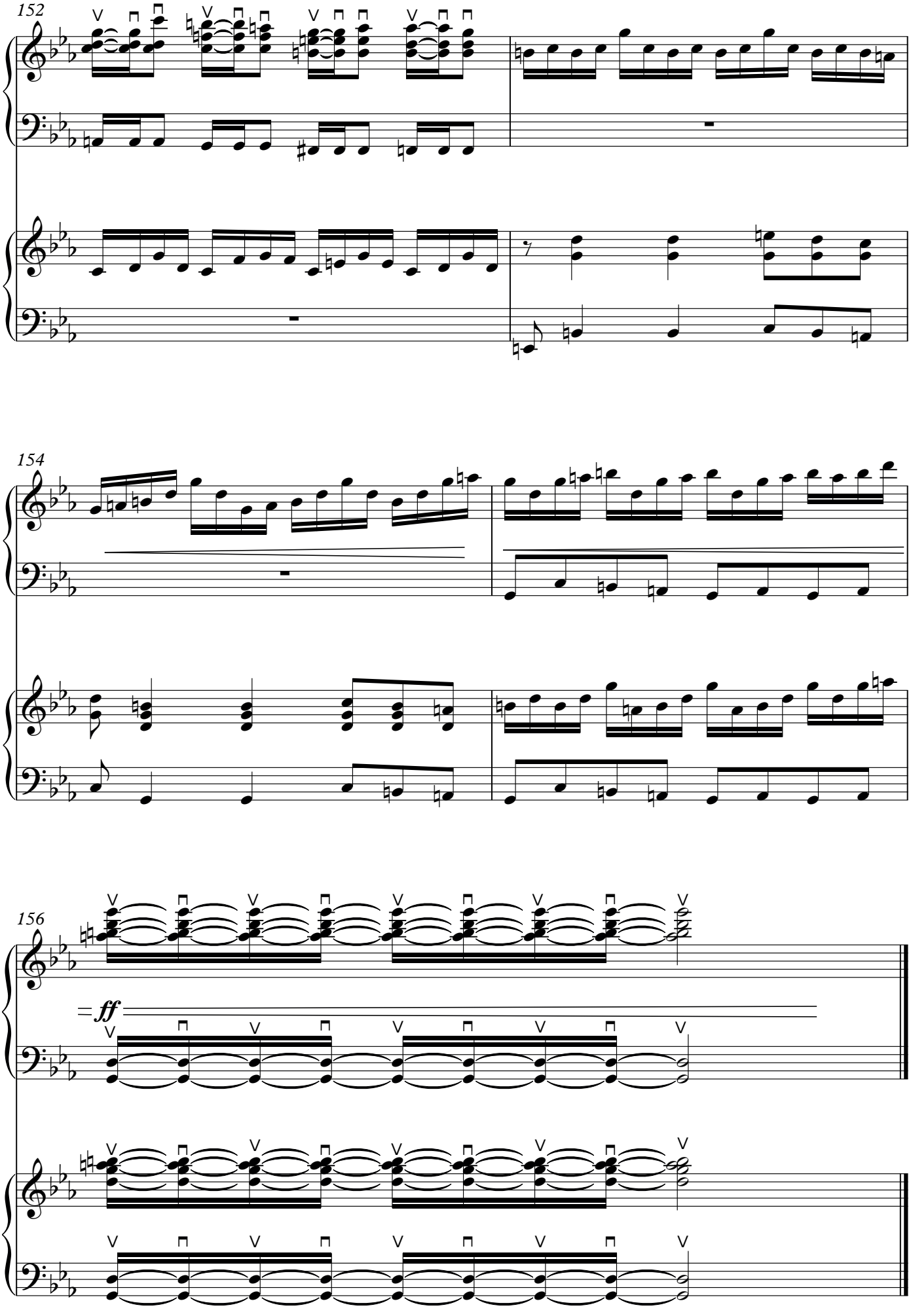

94
95
96
Allegretto
97
accel.
mf
Allegretto
accel.
mp
S.B.


100
Vivace
105
♪=286
S.B.
110
p
p
115
f
p
f
p


120
f
p
f
p
125
mf
mf
M
M
M
S.B.
128
Б
M
Б
7
M
7
131
7
7
Б


134
M
M
137
f
140
143
f


146
148
150


152
154
156
ff

ХАРКІВ – 2024