

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів
Кафедра народних інструментів

Лішкович Ярослав

Баянна творчість Анатолія Білошицького

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація – Акордеон

Наукове обґрунтування творчого проекту

Науковий керівник:

КУЖЕЛЕВ Дмитро Олександрович

Професор, кандидат мистецтвознавства.

Рецензент:

Курач Юрій Ярославович

Доктор філософії, старший викладач.

Львів - 2025

Зміст

Вступ	3
Розділ І. Творчий шлях Анатолія Білошицького	5
Розділ ІІ. Баянна творчість Анатолія Білошицького(образний склад, тематизм, гармонія, фактура).....	8
Розділ ІІІ. Музично-теоретичний та методико-виконавський аналіз «Фантазії- капричіо на теми Дж. Гершвіна»	23
Висновки	34
Список використаних джерел.....	36

ВСТУП

Друга половина ХХ — початок ХХІ століття становить одну з найяскравіших сторінок розвитку баянного мистецтва в Україні. Саме в цей час з'являється значний пласт концертних творів для баяна, авторства провідних українських композиторів — К. М'яскова, В. Зубицького, І. та Ю. Шамо, А. Білошицького, В. Рунчака, В. Власова, В. Бібіка, А. Гайденка та інших. Їхня творчість є органічною складовою української музичної культури та визначає високий художній рівень сприйняття баянної музики сучасним слухачем.

Особливої уваги заслуговує постать Анатолія Білошицького — одного з найпомітніших представників українського баянного мистецтва, автора низки творів, які міцно увійшли до репертуару баяністів. Його композиції впізнавані за сучасною образною мовою, індивідуальним стилем та оригінальним композиторським мисленням. Саме недостатній рівень наукового висвітлення творчості Білошицького та її ролі в українській музичній культурі визначає **актуальність дослідження.**

Об'єктом дослідження є баянна творчість А. Білошицького.

Предметом дослідження є художньо-стильові особливості музики композитора у контексті провідних тенденцій сучасної баянної творчості.

Мета роботи полягає у комплексному вивченні баянної спадщини Анатолія Білошицького в усій повноті її художніх і стильових характеристик.

Відповідно до поставленої мети сформульовано такі **завдання дослідження:**

1. Здійснити аналіз образно-емоційної сфери баянної музики А. Білошицького;
2. Визначити основні джерела художнього «натхнення» та змістові орієнтири його творчості;
3. Охарактеризувати мелодичний стиль композитора;
4. Класифікувати творчий доробок Білошицького за жанровими та стильовими ознаками;
5. Визначити та проаналізувати вплив новаторських композиторських технік на його музичну мову.

Методи дослідження роботи складаються з історико-біографічного, аналітичного та порівняльного методів.

Структура роботи охоплює наукові публікації, музикознавчі розвідки, навчальні посібники, а також нотні матеріали творів композитора.

Розділ I Творчий шлях Анатолія Білошицького

Вагомий внесок у розвиток сучасної баянної музики належить Анатолію Білошицькому (1950–1994). Його творча постать поєднала в собі композитора, диригента й педагога. Освіту митець здобув у Київській державній консерваторії, де опанував фах баяніста (клас професора В. Панькова, 1978) та композитора (клас професора А. Коломійця, 1981). Після завершення навчання, з 1981 року, працював викладачем на кафедрі народних інструментів цього ж закладу, де вів курси диригування та інструментовки. У 1986 році він став членом Спілки композиторів СРСР.

Баянна творчість А. Білошицького посідає особливо вагоме місце в його мистецькій спадщині. Саме з його іменем пов'язують значний поступ у формуванні якісно нового оригінального репертуару для баяна. Як один із найактивніших творців такого репертуару, композитор виходить далеко за межі традиційних для інструмента жанрових моделей, долаючи усталені риси побутової, розважальної музики. Його жанрове мислення розширюється до камерно-інструментальних форм європейської академічної традиції – партит, сюїт, сонат. У цих жанрах органічно реалізуються характерні для митця риси: тонка емоційність, інтелектуальна заглибленість, романтична піднесеність та імпресіоністичні звукові барви. Завдяки цьому композитор формує новий етап естетизації баянної музики, наділяючи її ознаками вишуканого, майже езотеричного мистецтва.

Дослідники неодноразово підкреслювали унікальність образної сфери Білошицького, сповненої романтичної експресії та драматичної напруги. М. Давидов і В. Самітов зазначають: «Яскраве обдаровання... щирість, натхнення і ліризм – характерні для всієї творчості А. Білошицького. У його музиці відчувається напружений драматизм, патетика і романтичність».

Продовжуючи традиції національної баянної школи, композитор суттєво розширює її емоційну палітру. У його композиціях наявні тонкі психологічні стани, елегантні настрої, внутрішня зосередженість, а також вибухові прояви емоційної експресії. Хоча його музична мова зовні спирається на усталені канонічні моделі, вона набуває особистісної, глибоко рефлексивної інтонаційності, вираженої через складний та витончений спектр художніх форм і засобів.

Незважаючи на коротке творче життя (неповні 44 роки), Анатолій Білошицький залишив значну кількість музичних творів. Окрім композицій для баяна, він є автором музики для симфонічного та народного оркестрів, творів

для балалайки та домри, музичного оформлення радіовистав, а також численних обробок народних мелодій.

Твори для оркестру:

- Симфонія № 1 (1981);
- Сюїта «З глибини віків» (1983);
- Симфонія № 2 (1984);
- Концерт для фортепіано з оркестром «Concerto romantico» (1994, до якого, після смерті Анатолія Білошицького, Євген Станкович зробив інструментування концерту для симфонічного оркестру, а Анатолій Дубина – для оркестру народних інструментів).

Твори для інших інструментів:

- п'єси та інструментування для естрадного, духового, «народного» оркестрів;
- «Легенда» для скрипки і оркестру народних інструментів (1978);
- «Пори року». Концертна сюїта для ансамблю народних інструментів (1982);
- «В наслідування іспанському». Концертний триптих для домри і фортепіано (1987);
- «Місячна ніч». Ноктюрен-поема для балалайки з фортепіано (1987);
- п'єси для фортепіано, гітари;
- етюди для домри;
- обробки народних пісень і танців для хореографічного ансамблю;
- музика до радіовистави;
- пісні.

Однак найвагомішою частиною його творчості є все ж таки баянна музика, якій він довірив свої сокровенні почуття й думки.

Для свого улюбленого інструмента Білошицький написав:

- Три характерні віртуозні етюди (1977);
- 4 сюїти: №2 «Романтична» (1977), «Пори року» (українська дитяча сюїта) (1985), №3 (іспанська) «З поезії Ф.Г.Лорки»(1992), №4 «З глибин віків» (шість мініатюр) (1992);
- 3 партити (1985, 1987, 1988);
- В іспанському стилі. Концертний триптих (1992);
- Л.Рід-А.Білошицький Вальс. Концертна транскрипція (1993);
- Фантазія-каприччіо на теми Джорджа Гершвіна (1993);
- Дві імпровізації в стилі джаз-ретро (1994)

Розділ II. Баянна творчість Анатолія Білошицького (образний склад, тематизм, гармонія, фактура)

Особливості творчого почерку Білошицького яскраво ілюструють його обидві колоритні сюїти на «іспанську тему». Це «Іспанська сюїта» №3 з поезії Г.Лорки, та концертний триптих «В іспанському стилі». Баянну транскрипцію Концертного триптиха «В іспанському стилі» композитор присвятив видатному російському баяністу Олександру Складарову, а транскрипцію Триптиха для домри – пам'яті великого іспанського поета Ф. Г. Лорки (1898–1936), який народився в Андалусії і через все життя проніс любов до андалусійського фольклору. Музичний матеріал Сюїти № 3 та Концертного триптиха переважно базується на розмірах 3/4 та 3/8. Проте розмір у творах А. Білошицького нерідко змінюється, що у поєднанні з численними *accelerando* та *ritenuto* привносить ритмічну свободу та емоційність. Однією з характерних ознак мовлення композитора є метрична хорейність зі смисловим навантаженням та опорою на сильні долі такту, тому початок таких мелодій є завжди активним.

Романтична, філософська, драматично-експресивна поезія Ф. Г. Лорки надихнула А. Білошицького до написання творів на іспанську тематику. Творча безкомпромісність і щирість іспанського поета були сприйняті композитором з почуттям щемливого розуміння та духовної єдності. В цих творах Білошицький використовує іманентні ознаки іспанської музики у вигляді її характерних танцювальних ритмів, інтонаційних та ладових прикмет, що переплітаються з наслідувальними елементами (*alla habanera*, *quasi jota*, *quasi violino* тощо) [Приклади №1 а) ,б)]. Завдяки цим акцентам жанрової автентичності, відображено широку панораму Іспанії, що експонує образи народної святковості й бурхливий вилив пристрасті, «пейзажні» картини та фольклорний інтер'єр. (Красномовні вже самі назви частин «Іспанської сюїти» – «Дороги Андалузії», «В стилі фламенко», «Байлаора» (танцівниця фламенко), «Саета» (циганський пісенний жанр півдня Іспанії); у Концертному триптиху – «Тріана» (передмістя Севільї)).

№1 а) В іспанському стилі

The image shows a musical score for a piece titled '№1 а) В іспанському стилі'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has three measures: the first measure is marked 'mf' and 'accel.'; the second measure is marked 'ff' and 'rit.'; the third measure is marked 'p' and 'Grazioco (alla habanera) a tempo'. The second system also has three measures: the first and second measures are marked 'rit. poco'; the third measure is marked 'secco'. The score is written in treble and bass clefs with various musical notations including dynamics, articulation, and tempo markings.

б)



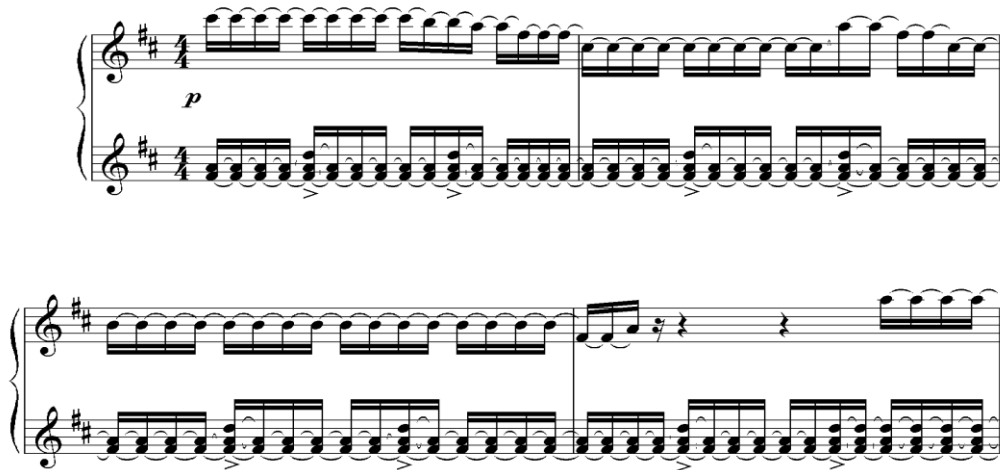
В обидвох сюїтах Білошицький уникає шаблонів іспанської тематики, зрощеної із запальною танцювальністю іберійського фольклору. Він намагається відтворити звукову ауру Іспанії узагальнено, на основі індивідуалізованого її сприйняття, опираючись на елементи сучасної музичної мови. Відтак, традиційна іспаномовна музична модель у нього співіснує із засобами підвищеного експресивного виразу, – згущеною хроматизацію, жорстким фонізмом паралельних дисонантних вертикалей, фрагментами політональності.

Художній задум «Іспанської сюїти №3» унаочнюють поетичні рефлексії Білошицького. Вони супроводять музику у вигляді епіграфів до кожної частини сюїти і слугують надихаючим стимулом звукоїдей, навіяних враженнями композитора від поезій Г.Лорки. Намагання пов'язати слово з музикою (за «програмною парадигмою») стає чинником увиразнення музичних образів сюїти. Відтворюючи у звуках поезію Лорки, Білошицький занурює трагедію в музику – надзвичайно емоційну, екстатичну. Вона передає особливий світ, створений фантазією поета, яка насичена символікою іспанської поезії та реальних побутових деталей, закорінених в андалузський фольклор.

В цій сюїті, на відміну від Триптиха, інструментальна технологія підпорядковується художньо-образній психологізації, завдяки чому композиторський голос максимально вивільнюється; на перший план виразно проступають притаманні А. Білошицькому інтонації та прийоми композиторської техніки. Це стосується як ритмічної, так і мелодичної організації музичного матеріалу.

Образна сфера циклічних творів Білошицького водночас не виключає тонких душевних порухів, що вбирають семантичні перетікання широкої гами відтінків інтимного – від елегійної печалі й споглядальної статичності до вибухової експресії і виливу збурених почуттів.

Неабияке розмаїття проявів лірикоцентризму Білошицького показово характеризує «Концертна сюїта №3». Поетичною замальовкою постає, зокрема, музичний образ першої частини — **Malinconia in tempo rigoroso**. Її наспівна тема повита ніжно сріблястим мерехтінням баянно-міхового тремоло, що супроводжує світло-мажорну, ніжну мелодію **Moderato**. Незвичний фонізм викладу створює тонізуючий ефект активно пульсуючої ритмізації міхом [12].



Іншу іпостась лірики репрезентує друга частина – **Malinconia in tempo rubato**. В основі її теми – короткі говіркові мотивоутворення, меланхолійний характер яких артикують низхідні інтонацій «зітханья» [13].

№13

Lentamente

Емоційна неврівноваженість зростає у наступній частині – **Alternativo**. Вже перші її такти запроваджують слухача в атмосферу тривоги, неспокою. Короткі низхідні інтонації благання (перенесені з попередньої частини - **Malinconia (in tempo rubato)**) утворюють неврівноважений емоційний фон напруженої невизначеності (**inquieto**). Його наповнює мінлива динаміка секундних реплік, раптові вторгнення екзальтованих інтонаційних злетів та подальший експансивний характер мелодекламації [14].

№ 14

Andante e inquieto *Gagliardo e con moto*

Своєрідним епіцентром напруженого розвитку виступає четверта частина Партити -

Toccata affannata. Задум Токати підказує почасти епіграф, у якому викладено ідею швидкоплинності часу та всепоглинаючої стихії руху.

Образ невинного руху втілено засобами токатного тематизму як стрімко пульсуючий потік восьмих, з різкими акцентами синкоп та вибуховими вторгненнями акордів (**Prestissimo e rigoroso**). Початок теми запроваджує слухача в атмосферу надзвичайного збудження, підкресленого низько-регістровим, «тьмяним» остинато тривожно пульсуючого «G».

З «рухомої фактури», сповненої вишуканої гри ритмів проростають короткі репліки-вигуки та мелодичні утворення, які динамізують музичний розвиток. Афектований рух артикульований специфічними інструментальними засобами його інтенсифікації, у вигляді баянного тремоло, рикошету, активно маркованого штриха та інших засобів «ударного» ритмізування [15].

№15



Наступна частина «**Arietta – retro**» (Пам'яті Луї Армстронга) виявляє типову для романтиків настроєву метаморфозу, — раптовий перехід від бурхливої пристрасті до споглядальної статичності, умиротворення. Носієм образу **Andante e comodo** є наспівна тема, яка своєю «наївною простотою» дещо сентиментальних інтонацій викликає асоціації з щемливою музикою ретро [16].

№16

Andante e comodo



Poco con moto



Середній розділ (**Meno mosso e devoto**) вносить новий настроєвий нюанс благовінного піднесення та мажорного прояснення (**As-dur**). Тема цього епізоду символізує ностальгійну згадку часів раннього джазу. Їй притаманний характер вільного музикування в душі неквапливої гри біг-бендів. Специфічний джазовий нахил музики підкреслюють ланцюги колоритних септакордів з ефектно глісандуючими «під'їздами», ритмічно примхливий ритм партії супроводу, прийом вібрато [17].

№ 17



Тихий епілог підкреслює багатовимірність домінуючої ліричної образності, зумовлюючи дещо незвичне драматургічне вирішення твору. Провідна лірична його лінія виявляє порушення традиційної жанрової моделі партити як акої, що невід’ємна від чинників танцювальності й контрастного зіставлення частин. Альтернативою їм слугує типова романтична концепція зіткнення світів елегантної почуттєвості, замріяності та емоційних вивержень драматичних образів. Відповідно до задуму, вибудована композиція циклу, в якій протиставлено сферу ліричних образів та вибухову стихію експресивної Токати в зоні драматургічного центру. Відтак розширено жанровий діапазон Партити, зведеної на засадах процесуальних чинників симфонізації циклу, скріпленого єдиним наскрізним розвитком. Неподільна драматургічна цілісність твору підкреслена безперервністю переходів частин в режимі «*atacca*».

Властиву постмодерну багатовекторність репертуарно-стильових уподобань Білошицький демонструє, звернувшись до здавалось би такого «небаянного жанру», як джаз. Один з перших його творів за естрадно-джазовими мотивами – «Дві імпровазації в стилі джаз-ретро». В ньому особливо відчувається романтизоване сприйняття жанрово-побутової стихії. Глибоко особистісний погляд на джаз (не лише як ритмічно-розважальна музика) зумовлює опосередковане його потрактування, підпорядковане світу інтимних почуттів і вишуканих образів композитора.

Вже в першій імпровазації – «Елегійній прелюдії» Білошицький змальовує настроєвий пейзаж меланхолійної печалі. Основний образ (**Lento**) творить властивий йому тип декламаційної мелодії, насиченої теплотою експресії говіркових інтонацій, що нагадує невимушене імпроваційне висловлювання. Безпосередні джазові ознаки проростають з колоритної гармонічної мови композитора, забарвленої по-джазовому вишуканими септ-нонакордовими послідовностями. Їх імпресіоністичний фонізм та витончені гармонічні загострення вносять елемент інтонаційної свіжості ліричного вислову [31].

Lento (♩ = 52)

p

D F#m Bm+D Bm+Em Adim+A7 D Bm+G Gm D Adim+A7

[S.B.]

D F#m D Dm G7 C Am A7 Em

[S.B.]

Друга імпровізація — «Два корифеї» виявляє контрастну іпостась джазу, пов'язану з імпульсивним, рухово-танцювальним началом. Його втілення набуває реальної джазової достепенності, завдяки пружно-пунктованим ритмам на зразок джазових «бугі-вугі» та гострих, синкопованих реплік у структурно примхливому русі мелодії-імпровізації[32].

№32

Commodo, poco animato

mf

C7 Gm C7 B F E Fm B7 F

[F.B.] [S.B.]

[S.B.]

Широкий жанровий діапазон творчості Білошицького показово ілюструє його інтерес до віртуозних транскрипцій та ефектних баянних мініатюр. Такими творами є «**Фантазія-капричіо на теми Дж.Гершвіна**», а також «**Три характерних етюди**» (Скерцо, Капричіо, Експромт). Вони своєрідно віддзеркалюють пріоритетні ідеали традиційного баянного мистецтва, відданого стихії запальної віртуозності та ігрового завзяття музик.

Віртуозну лінію творчості Білошицького продовжують його «**Три характерні етюди**». Це по-суті повноцінні музичні твори. За образною змістовністю й довершеністю композиції їх можна віднести до так званих «художніх етюдів», притаманних таким видатним представникам романтичного піанізму, як Ф.Шопен, Ф.Ліст, О.Скрябін. Показове ставлення

до такої змістовної віртуозності самого Ліста, який вважав, що вона (віртуозність – *Д.К.*) «потрібна для того, щоб художник міг повністю висловитися».

Такий підхід до «інструктивного матеріалу» властивий й Білошицькому – музиканту, що за своїм творчим кредо далекий від ефектної показовості фейєричної техніки. Його етюди несуть в собі певне образно-смісловне навантаження, яке узагальнено виражене вже в самих жанрових їх ознаках (блискучі й примхливі за грою ритмів і структур Скерцо й Капричіо; стрімкий, динамічний, з елементами імпровізаційності Експромт). Незважаючи на етюдність, Білошицький у своїх мініатюрах демонструє щедre розмаїття мовно-виразових засобів. Серед них – вишукані ритмічні візерунки, колоритна гармонізація з використанням модуляцій і відхилень в далекі тональності, блюзові елементи і дисонантні сполучення.

Таке ж багатство виразів Білошицький пропонує в царині фактурно-технічних засобів етюдів. В них використано практично усі основні елементи техніки – гами-пасажі, арпеджіо (Скерцо, Експромт) [35]; подвійні ноти, стрибки, тремолоючі послідовності (Капричіо) [36]. Етюди таким чином виправдовують своє безпосереднє призначення, скероване на технічний розвиток баяніста.

Розділ 2.2 Музично-теоретичний та методико-виконавський аналіз «Фантазії-капричіо на теми Дж. Гершвіна»

Фантазія написана у 1993-му році. Вона займає чільне місце серед творів композитора і є відомою у середовищі акордеоністів і баяністів України та зарубіжжя. Твір має очевидні риси сюїти, спостерігається циклічність, контрастність: кожна частина має власний характер, темп і настрої, але всі вони об'єднані спільною ідеєю. Створюючи фантазію Білошицький використав найпопулярніші мелодії з творчості Джорджа Гершвіна а саме: «I got rhythm», «Rhapsody in blue», «Sammertime», «The man I love». Композитор досконало володіючи кнопковим акордеоном зумів професійно інтегрувати теми американської класики для свого інструменту, використовуючи різноманітні музичні засоби та техніки. В розробці тем він широко використовує розмаїття можливостей їх фактурних трансформацій, покладаючись на прийоми інтенсивного секвенційного нагнітання, мотивних перетворень, поліфонізації викладу тощо..

Для виконання цього твору перед виконавцем ставляться серйозні вимоги: особлива ритмічна чіткість, артикуляційна ясність, динамічна та технічна майстерність, знання гармонії, ладів, акордів, розуміння стилю (swing, blues), відчуття форми.

Вступний епізод твору відкривається стрімким висхідним глісандо з ноти G великої октави(див.приклад 1), що виконується на динаміці forte. Цей прийом є імпульсом, своєрідним предиктом до опорної ноти G з якої починається твір. Зависання на тій самій ноті у другій октаві, але вже в іншому голосі, супроводжується форшлагом, який рухається по ступенях домінантсептакорду (G7), створюючи гармонічну напругу.

Зупинка на ноті A підкріплюється акордом з додатковою дев'ятою ступенню який є ферматованим, що функціонує як гармонічне запитання — своєрідна каденційна пауза, яка не завершує, а відкриває форму. Мелодія експресивна та співуча, забарвлена хроматичними й блюзовими інтонаціями, властивими джазовому стилю Гершвіна. Гармонічна мова насичена альтерованими співзвуччями та септакордами, що створюють м'яку симфоджазову палітру. Фактура гомофонно-гармонічна з поліфонними нашаруваннями, що надає звучанню глибини. Ритміка гнучка, з тріолями та синкопами, підкреслена ремарками rubato та *expressivo dolente*. Цей вступ виконує функцію стильового та емоційного налаштування перед появою основних тем.

Перший розділ має характер ліричного імпровізаційного монологу, який ніби виринає з тиші. Основна мелодична лінія, позначена *Larghetto*, розгортається плавно та співуче, з опорою на хвилеподібні інтонації, частими хроматичними відхиленнями і блюзовими зниженнями III та VII ступенів, що з перших тактів вводить у джазовий стиль. Фразування гнучке, насичене ремарками *espressivo rubato*, *vibrato*, через що мелодія звучить не метрично, а “мовно”.

Гармонічна мова у вступному розділі атмосферна та напівпрозора. Композитор використовує альтеровані трізвуки, домінантсептакорди, акорди з доданими терціями і нонами, які створюють м’який симфоджазовий колорит. Кадансів практично немає: гармонія ніби розчиняється в просторі, що підкреслює імпровізаційність.

Фактура здебільшого гомофонна, але ліва рука інколи вступає в мікродіалог із мелодією, утворюючи легкі поліфонічні нашарування. Це надає звучанню камерної багатшаровості, без перевантаженості.

За функцією цей розділ є вступною експозиційною сценою, що налаштовує емоційний простір. Тут ще немає тематичних цитат Гершвіна — композитор цілеспрямовано створює атмосферу, у якій подальші теми прозвучать природно й логічно.

Приклад 1.

Наступним епізодом, після короткого, яскравого, вступу звучить тема «The man I love» («Коханий мій»), (див. приклад 2). Ця пісня стає своєрідним лейтмотивом всієї фантазії. Упізнавана, легендарна, всесвітньо відома, лірично-ніжна тема на акордеоні звучить по

особливому наспівно та лагідно. Настрій елегійності довершується завдяки прозорій, наскрізній фактурі, лігатності середнього голосу який рухається хроматичними півтонами, міняючи гармонічні функції і створює фон на якому звучить тема в тональності Es-dur. Партія акомпанементу достатньо проста і не вибаглива. Інтервальна педаль, квінта, секста, септіма, тритон, виражені довгими тривалостями. Тріольні підголоски (т.т.14) додають динамічніший рух акомпанементу, який підводить до повторного проведення теми, але використовуючи акорди в лівій клавіатурі на готовій системі. Це допомагає підсилити емоційність, за допомогою фактурного нагромадження. Підголоскові мотиви які розвиваються з (т.т. 14) стають так би мовити елементом зв'язності між фразами основної теми. Щільний акомпанемент доповнює загальну емоційність цього епізоду.

Даний фрагмент є першим повноцінним проведенням гершвінівської теми. Тема *The Man I Love* впізнається одразу за характерною спадною терцевою інтонацією та м'якою синкопованістю мелодичного малюнка. Темп *Andante, pochissimo con moto* надає темі плавності та емоційної теплоти, зберігаючи водночас внутрішній пульс.

Мелодія рухається великими фразами, побудованими на характерних блюзових інтонаціях. Типовими є синкопи, затримання, тріольні групи, що зберігають “баладність” оригіналу, водночас ускладнюючи її новими авторськими штрихами. Мелодія вирізняється ліричністю та плавністю, типовою для бродвейських балад. У ній відчутні понижені III і VII ступені, синкопи та характерні для Гершвіна інтонації «зітхання».

Темп і характер твору визначаються помірним рухом (*Andantino semplice, a tempo sostenuto*) з окремими сповільненнями, що надає музиці мрійливої та злегка задумливої атмосфери.

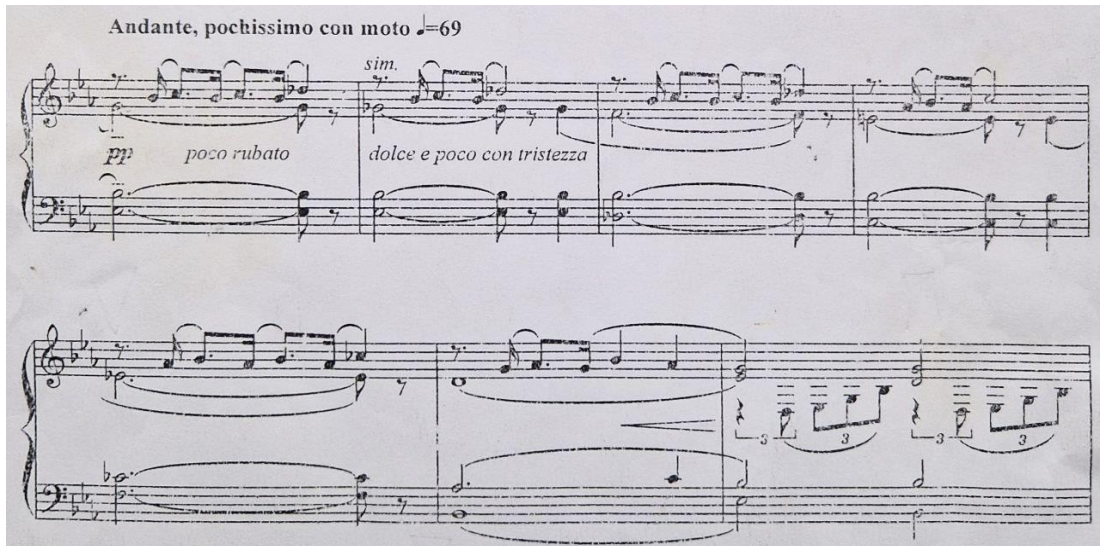
Гармонічна мова насичена і різноманітна: використовуються септакорди (m7, Maj7, Vm7, C7), розширені варіанти (B13, D9, Cm9) та альтеровані звуки. Завдяки цьому створюється глибока, яскрава гармонічна основа, властива джазовим аранжуванням.

Ритм побудований на синкопах, що перегукуються з традиціями рэгтайму й джазу. Навіть у повільному темпі зберігається легке «свінгове» відчуття.

Динамічні вказівки охоплюють широкий діапазон — від помірного звучання до легких поступових сповільнень. Це вимагає від виконавця чутливості до нюансів і вміння передати внутрішню емоційну напругу.

Тема «The Man I Love» частина А (див. приклад 2)

Приклад 2.



Акордова прогресія в партії акомпанемету переводить слухача в паралельну мінорну тональність (с-moll) в якій проводиться частина В пісні «The man I love» (див. приклад 3). Тема проводиться альтерованими тризвуками та септакордами, вона є контрастною в порівнянні з першою частиною пісні.

Композиторська ремарка *Poco più mosso* вказує на рухливіший темп та емоційну насиченість, динаміка *tr* сприяє розгортанню та наростанню напруги яке досягається завдяки розширенню фактури з залучанням додаткових голосів у акордах.

З виконавської точки зору в цьому епізоді варто звернути увагу на зміну міху, важливо не переривати фрази яка часто залігована через тактову риску. Цього можна досягнути якщо заздалегідь позначити зміну міху на інших долях такту які дозволять передати цілісний задум фразування. Партію акомпанемету потрібно виконувати з опорою на остинатний бас, витримувати кожну четвртну яка підкреслена, це означає нота нота повина виконуватись тенуто. В другому проведенні теми (т.т. 28) форшлаг перед альтерованим септакордом варто пропустити для уникнення сповільнення темпу. Конструкція клавіатури клавішного акордеону не дозволяє зіграти цю прикрасу за задумом композитора. Рекомендую окрему увагу приділити підбору аплікатури для акордів в акомпанементі, щоб уникнути ритмічних чи штрихових неточностей.

Тема «The Man I Love» частина В (див. приклад 3)

Приклад 3

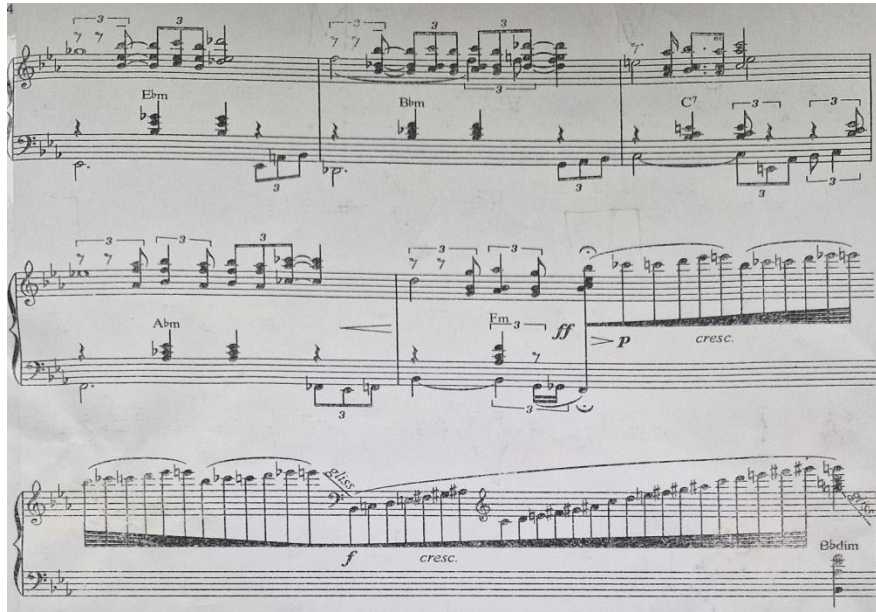
The image shows a musical score for the piano accompaniment of 'The Man I Love'. The score is in G major and 4/4 time. It features two systems of music. The first system starts with the tempo marking 'Poco più mosso' and the performance instruction 'loco'. The piano part begins with a triplet of eighth notes in the right hand, marked 'mp' and 'espress.'. The left hand plays a simple accompaniment. The second system continues the piece, featuring a 'gliss.' (glissando) in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Various chord symbols are indicated throughout, including Cm, DM, G7, GM, G7, and D7. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

Повернення до частини А пісні «**The man I love**»(див. приклад 4), яка є своєрідною лейтмотивною темою всієї фантазії, відбувається на фоні кресендо з попереднього такту. Динаміка форте, регістер тутті та об'ємна акордова фактура дозволяє патетично та пафосно виконати фрагмент з відомої пісні і досягнути максимальної динаміки(FF) на ферматованому нонакорді. Далі композиторський задум заставляє нас «зійти» на п'яно і поступово збільшувати динаміку виконуючи складний віртуозний пасаж по ступенях цілотнової гами.

Аналізуючи спосіб виконання даного уривку варто наголосити тема проводиться в тій октаві в якій написана, так продумав автор вказавши це терміном loco. Розхід повітря відповідно до динаміки та об'ємної фактури буде великий, отож зміну міху потрібно відпрацювати саме в тому місці де міняється гармонія. Пасаж, який виражений 32-ми нотами слід відпрацьовувати в повільному темпі і розділити його на 2 фрагменти. Перший мотив складається з шести нот і повторюється чотири рази і закінчується низхідним глісандо до ноти сі, великої октави, звідси починається другий мотив який виражений у вигляді цілотнової гами. Розлогий пасаж в три з половиною октави з поступовим пришвидшенням та збільшенням гучності приходить в альтерований септакорд.

Тема «The Man I Love» частина А (див. приклад 4)

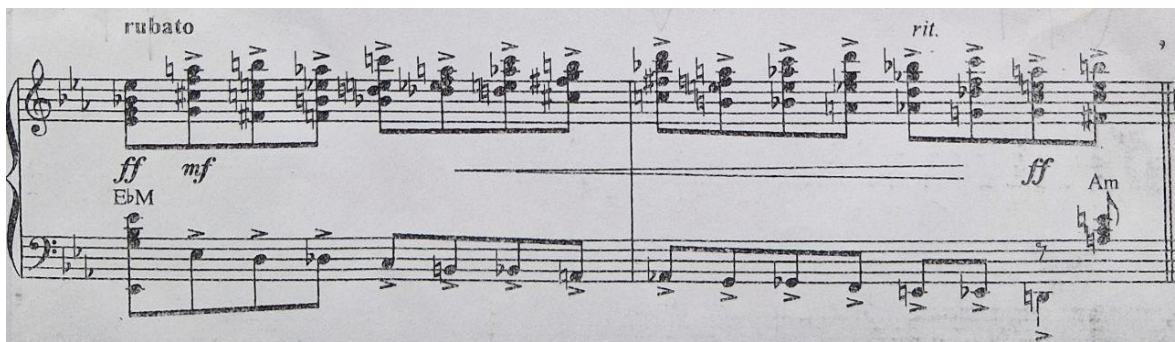
Приклад 4.



Наступний двотакт(див. приклад 5) виражений акордовою прогресією і є зв'язуючою частиною. Ремарка *rubato* дозволяє виконувати в довільному темпі.

Партія басу виражена хроматичною гамою, яка виконується маркатовано, підкреслюючи кожну вісімку. На кожну нотку приділяється окремий різкий і достатньо сильний поштовх міху. Партію правої руки можна спростити, переносячи окремі голоси на октаву вище для точності та зручності виконання. На акордеоні настільки великої розтяжки досягнути може далеко не кожен. Особливо якщо від природи руку не є велика.

Приклад 5.



Тема "I Got Rhythm"(див. приклад 6)

Наступний розділ фантазії розпочинається темою Дж. Гершвіна «I Got Rhythm» («У мене є ритм»). Цей популярний джазовий стандарт написаний у тональності G-dur Білошицький дуже вдало трансформує для акордеону, додаючи шістнадцяті ноти які обіграють основну тему і створюють динамічний ефект. Композиторська ремарка щодо темпу *Molto aggristatmente*, 116 ударів в хвилину додають швидкоплинності, акценти та синкопи роблять цю частину дуже жвавою та особливо оживленою. В акомпанементі маестро використовує остинатний бас на ноті D, акордові послідовності більш гнучкіші та утворюють свою мелодичну лінію.

З третього розділу починається різка зміна характеру: емоційна баладність відходить, поступаючись місцем енергійному, руховому, ритмічно насиченому матеріалу. Вхід теми «I Got Rhythm» вирізняється чіткими синкопами, активною пунктирністю та характерним “ритмічним остінато”, що тримає пульсацію.

Мелодія побудована на стрибках, акцентованих інтонаціях та мотивній угловатості — усе це передає життєствердний характер оригіналу. Фразування компактне, з активними акцентами на слабких долях, що типово для гершвінівського свінгу.

Гармонічна основа переходить у більш структурований джазовий рух: II–V–I послідовності, доміантові ланцюги, збагачені альтерованими доміантами та блюзовими обертами. Тут зникає “розмитість” попередніх розділів — гармонія стає стійкішою й рухомішою. За функцією це перший великий динамічний контраст у творі: енергійна, яскрава, концертна кульмінаційна хвиля, яка демонструє другу грань гершвінівського стилю — ритмічно-танцювальну.

Частина В даного стандарту викладена синкопованими акордами які виконують функцію акомпанементу на фоні теми що ведеться першим пальцем правої руки в нижньому регістрі.

Звертаючи увагу на виконання потрібно окремо попрацювати з акцентами, справа в тому що саме наголошені ноти утворюють тему. Друге провадження теми за задумом композитора передбачає затримувати наголошені ноти, це вимагає скрупульозної уваги до партії правої руки, в повільному темпі. На акорденні окремі віртуозні пасажі це справжній виклик і вимагає від виконавця володіння багатьма штрихами, зокрема леджеро. Саме цим штрихом можна передати загальний характер цієї теми, легка, наскрізна фактура, віртуозні вставки, які слугують доповненням до теми це все завдання для виконавця.

Приклад 6.

Починаючи з частини В(т.т. 54)(див. приклад 7) тема звучить на ноті Dіs малої октави, на клавішному акорденоні цього можна досягнути якщо скористатися регістром тутті і зіграти октавою вище. Найбільш доцільно, мою думку, переключити регістр можна за такт до викладу цієї теми, а саме перед пентатонічним, низхідним арпеджіо.

З третього розділу починається різка зміна характеру: емоційна баладність відходить, поступаючись місцем енергійному, руховому, ритмічно насиченому матеріалу. Вхід теми «I

«Got Rhythm» вирізняється чіткими синкопами, активною пунктирністю та характерним “ритмічним остінато”, що тримає пульсацію.

Мелодія побудована на стрибках, акцентованих інтонаціях та мотивній угловатості — усе це передає життєствердний характер оригіналу. Фразування компактне, з активними акцентами на слабких долях, що типово для гершвінівського свінгу.

Гармонічна основа переходить у більш структурований джазовий рух: II–V–I послідовності, домінантові ланцюги, збагачені альтерованими домінантами та блюзовими обертами. Тут зникає “розмитість” попередніх розділів — гармонія стає стійкішою й рухомішою.

За функцією це перший великий динамічний контраст у творі: енергійна, яскрава, концертна кульмінаційна хвиля, яка демонструє другу грань гершвінівського стилю — ритмічно-танцювальну.

Приклад 7.

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of two systems of staves. The first system includes chords: GM, CM, Am, D7, Em, D7, GM. The second system includes chords: B7, AM, Dm, F#m, Bm, G7, E7. Dynamics include *mp*, *p*, and *poco a poco cresc.*. There is also a *gliss.* marking.

Стрімкий, висхідний пасаж тріолями (т.т. 69) вводить слухача у нову музично-блюзову канву. Композор імпровізує на туму « I got rihtm»(див. приклад 8) варіюючи мотив побудований на пентатонічному ладі, використовує терції, прохідні ноти в басовій ліній. Використовуючи цей самий мотив автор відходить від тонального центру(т.т.78) і продовжує імпровізаційний розвиток піднімаючись по пів тону вверх у кожному наступному такті. Кульмінацією цього епізоду є тріольні альтеровані акорди які виконуються прийомом тремоло.

Приклад 8.



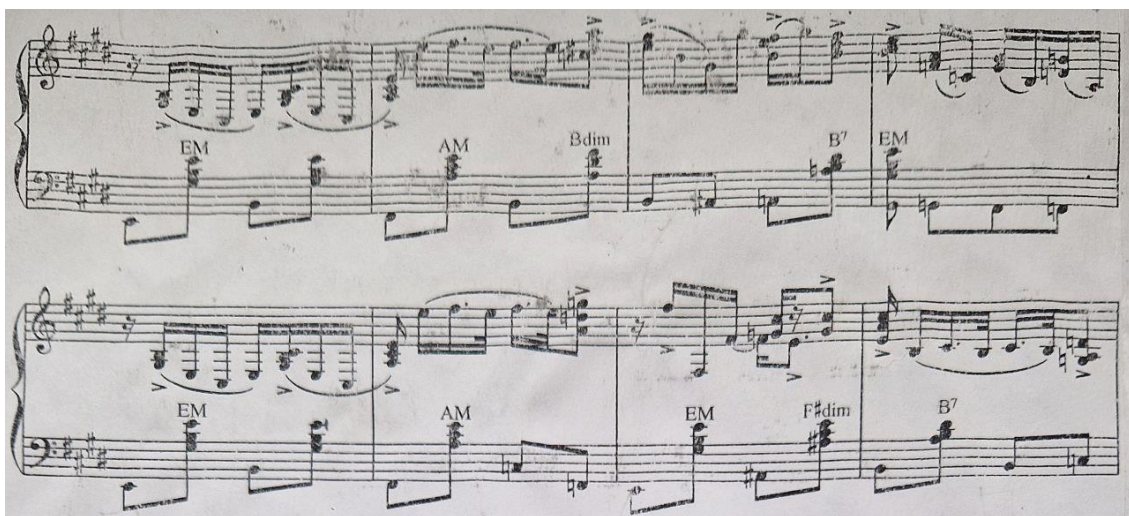
Однією з найскладніших для виконання, є частина яка розпочинається в тональності E-dur, з'являються чотири діези, ускладнюється фактура, партія акомпанементу стає громіздкіша і вибагливіша до виконаця. Багато стрибків, незручних аплікатурних моментів, швидкий темп, нестандартне фразування, синкоповані акценти(див. приклад 9). Це все поле для роботи виконавця.

Для акордеону це вкрай незручний фрагмент, тому приходится проявляти креативність у роботі з перекладом. Нагадаю що в оригіналі твір написаний для кнопкового акордеону.

Композитор був акордеоністом і писав опираючись на конструкцію і можливості саме кнопкового акордеону.

Для музикантів які, як оповідач, виявили бажання перекласти даний твір для клавішного акордеону, виникають труднощі які я в певній мірі намагаюсь викласти у даній роботі і поділитись своїм досвідом, розказати які засоби я вживав щоб наблизити власне виконання до первісного задуму автора.

Приклад 9.



Серед засобів активної розробки теми важлива роль належить також специфічному інструментально-виражальному комплексу акордеона, на основі якого вибудовується ефектна модель концертно-віртуозної транскрипції. Відтак, композитор демонструє неабияку винахідливість фактурно-технічного варіювання, у вигляді запровадження до партитури

пасажних візерунків, арпеджіо, подвійних нот, мелодичних підголосків, прийомів розшарування викладу, поєднання проведення мелодії та супровідної фігурації в партії правої руки та ін.

Закінчується даний епізод тим що звучить ще раз початкова тема тільки не в E-dur як на початку а в Des-dur(див. приклад 10). Акцентовані шістнадцятки на фоні хроматичного басу розв'язуються в стійку гармонію не втрачаючи попереднього темпу секвенційний хід заспокоює попередньо розбурхані емоції. Хоча авторська ремарка *tr*, все ж характер даного мотиву спокійний. Зберігається внутрішній пульс, міняється семантика і настрої. Як заташшя перед берею.

Структура: Побудовано як імпровізаційно-орієнтоване вступне фантазійне розгортання. Мотиви короткі, але риторично виразні.

Приклад 10.

Третій розділ розпочинається популярною темою «Sammertime»(див. приклад 11). В оригінальному задумі Гершвіна це ніжна колискова літнього вечора. У фантазії Білошицький викладає її надзвичайно емоційною частиною твору. Використовує акордову фактуру, динаміку форте, швидкий темп і драматичну тональність h-moll. Автор вказує ремарки *rigoroso, espress. e affannato* ці терміни заставляють виконавця виконувати строго, точно, без темпових відхилень. Темп 126-132 удари в хвилину, виконавець повинен передати відчуття внутрішньої боротьби з напруженим диханням

Щодо виконання це на клавішному акордеону варто зазначити що мотиви в даній темі є залігованими через тактову риску а відтак це вимагає узгодженої зміни міху по 2 такти на розтиск і 2 на стиск. Також є складність щодо фактури, наприклад на початку теми (т.т.145) варото синковповану ноту ре яка виконує функцію підголоску перенести на октаву ввєрх щоб його реалізувати. Акорди потрібно виконувати штрихом тенуто, тобто витримано, це потребує відпрацювання точних рухів в повільному темпі. Окрему роботу слід провести над ритмічно складним акомпанементом. Заліговані вісімки слід узгодити з шістнадцятими які випадають на слабку долю, цей пульс потрібно тримати суворо і чітко. Лінію акомпанементу потрібно детально пропрацювати з метрономом щоб це звучало прийнятно і в стилі. Потрібно ретельно підібрати аплікатуру щоб у швидкому темпі не виникало труднощів.

Приклад 11.

Після першого, напруженого проведення теми слідує свіногова двотактова зв'язка яка виражена речитативним мотивом який починається в партії правої руки і переходить в ліву. На виборній системі цей епізод звучить особливо наспівно з невеликим кресендо.

. Розкішна технологія фактурних перетворень тематизму фантазії опирається на достеменно володіння композитором інструментально-виражальною специфікою акордеону. Про це свідчить, наприклад, використання колористичних можливостей тривалого міхового тремоло у викладі відомої теми коліскової . Як чинник обертонового забарвлення Білошицький уживає також фактурне згущення та акордове повнозвуччя, педалюючи таким чином ефект квазі оркестрового звукового насичення, особливо яскравого в кульмінаційних епізодах

Друге проведення теми «Sammertime» більш витримане в характері оригіналу. Більш наспівніше, лірично, легко, динаміка п'яно з невеликими динамічними відхиленнями до тр. Темп маршу не дозволяє розслаблятися, пульсація не припиняється, звучання продовжується у викладі спочатку тризвуку далі трансформується альтеровані побудови, інтервали. Місцями Білошицький залишає лише одну ноту в акомпанементі на динаміці п'яно(див. приклад 12). Мелодія популярної пісні «Sammertime» із опери «Поргі і Бесс» на акордеоні звучить дуже мрійливо, адже композитор свідомо намагався це досягнути використавши тріольний рикошет як засіб виразності який створює фонічний ефект погойдування.

Під час опрацювання даного епізоду інтерпретатору потрібно відпрацювати цей прийом. Важливо щоб не було акцентів, адже мелодія лігатна, зв'язна не передбачає сильних наголосів. Лише чітке фразування і тактування. Рикошет слід виконувати максимально м'яко без форсованих ударів ніби «співаючи».

Приклад 12.



Білошицький продовжує розвивати ідею пісні літнього вечора, використовуючи короткі повторювані мотиви. Підказка *inquieto* (т.т.177) та зміна регістру на *tutti loco*, допомагає зрозуміти що саме через такі лаконічні побудови автор хоче передати відчуття внутрішнього хвилювання, нервової енергії, ніби музика не може знайти спокою. В акомпанементі добавляються додаткові звуки і замість терції звучать оберненні тризвуки, гармонія не стійка, дуже мінлива *poco a poco cresc.* посилює напругу, в партії правої руки звучать не закличні коротенькі мотиви а сумбурні, альтеровані септакорди з додатковими ступенями (див. приклад 12). Цей кульмінаційний момент завершується мі мажорним тризвуком в першій долі наступного такту (т.т.185)

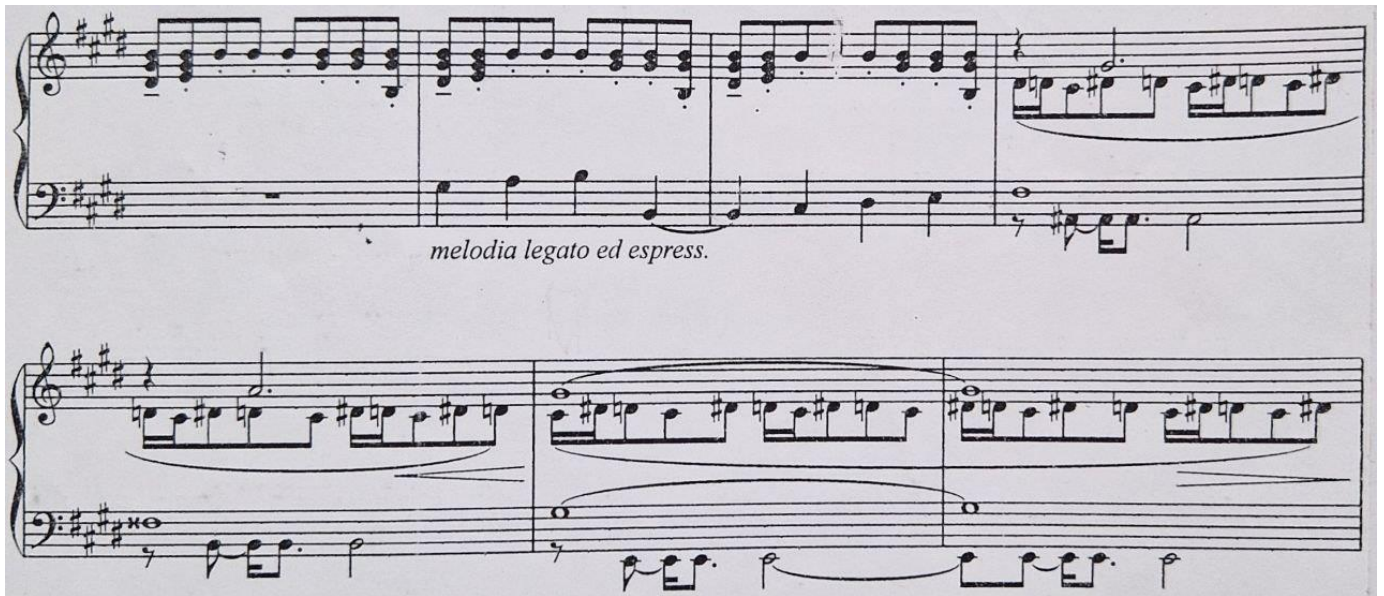
Приклад 12.



В останньому розділі фантазії Анатолій Білошицький використовує окремі уривки і фрагменти з «Rhapsody in blue». Тональність E-dur, світлий настрій, мажорна тональність, легкі стакатовані вісімики, з опорою на першу долю, створюють повітряний, легкий акомпанемент для ліричної, лігатної теми, яка проводиться в партії лівої руки, на виборній системі. Композиторська ремарка *melodia legato ed espress.* (див. приклад 13) конкретно вказує на характер даної теми. Розвиток продовжується з'являються синкоповані мотиви, акомпанемент переходить в ліву руку а в правій з'являється підголосок який довгими тривалостями рухається спочатку на пів тону вверх і ветається назад (Gis-A-Gis) (т.т. 189-192).

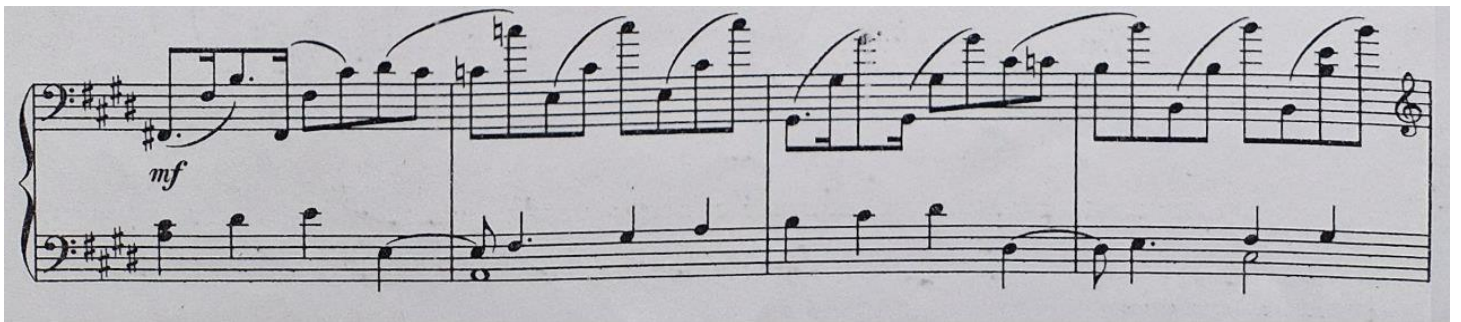
Білошицький повторяє цей фрагмент ще раз у наступних чотирьох тактах.

Приклад 13.



Щодо виконання, варто звернути увагу на октавні ходи (т.т. 197). Об'єктивно зіграти на акордені це можливо і виконавців які мають від природи більшу руку особливої складності це не викличе. Інша справа з томи в кого простіше кажучи пальці не зможуть за допомогою розтяжки зіграти цей фрагмент лігато, в такому разі варто перенести нижню ноту Fіs на октаву вгору і в такий спосіб можна без надмірних зусиль виконати цей фрагмент. Без ризику затиснення руки в області кисті. Важливо попрацювати з фразуванням, композитор визначив мотиви лігами по три ноти.

Приклад 14.



Білошицькому дуже вдало вийшло інтегрувати фортепіанну тему з «Rhapsody in blue» для акордеону зберігши наспівний настрій, елегійність, легкість та сонорність мотивів Гершвіна. Завдяки своїм природнім якостям на акордеоні ліричні теми звучать особливо виразно. В руках фахівця ці теми звучать переконливо.

Продовжуючи методико-виконавський аналіз треба розглянути коротко двотактовий епізод де Білошицький використовує незвичний в акордеонній практиці прийом - гострий поштовх коліном який в нотах позначений «+» ці акценти припадають на «і» а також на 3 і 4 долю такту (див. приклад 15). Цей прийом вимагає зібраності виконавця і що дуже важливо щоб в момент поштовху міх не був стиснутий.

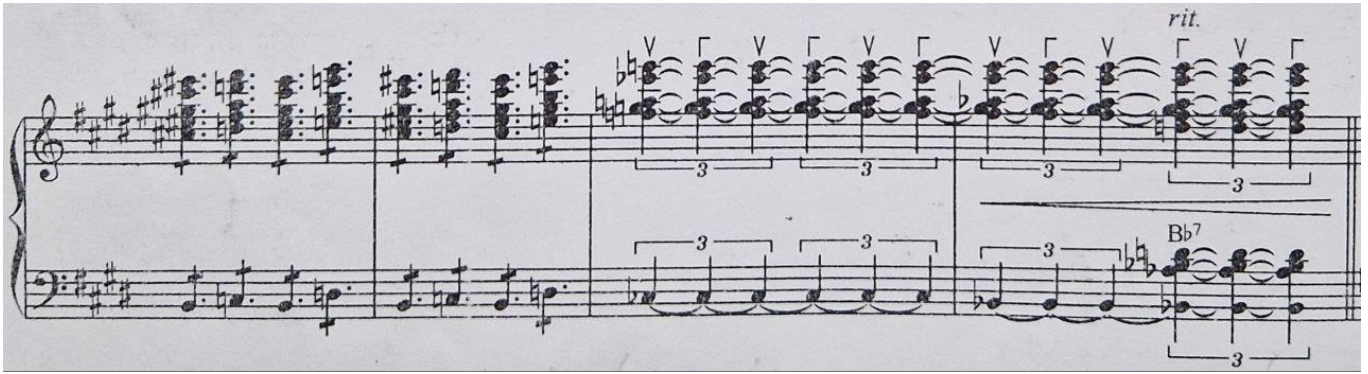
Приклад 15.

Виклад матеріалу дрібнішими тривалостями(т.т. 205), остинатний бас, додає темпового стремління, створюється накопичувальний ефект, динаміна шкала наростає, синкоповані мотивий задають драйвовий, джазовий, настрої(див. приклад 16). Вільний імпровізаційний стиль з тенденцією до пришвидшення, фактура стає об'ємнішою, акорди в широкому розташуванні додають масивності, нестійка гармонія, акомпанемент виражений протяжним басом і гострими, синкопованими, акордами які рохаються секвенційно малими терція вгору. Весь цей громадний потік, як дуже важкий вантаж підводить нас до кульмінації всієї фантазії.

Приклад 16.

Вагомі п'ятиголосні(т.т.215) акорди виконуються тріольним рикошетом, ніби підбиваючи підсумки всього що було сказано раніше. Це масу звуку, композитор стимулює виконавця ремаркою крещендо(див. приклад 17) не послаблювати звучання а лише посилювати до максимальної гучності і лише після невеликого заповільнення ми приходимо до кульмінацію даного твору.

Приклад 17.



Динамічна вершина, кульмінація, накопичені протягом композиції емоції виражаються у вконтре повторюваній темі «The man I love». Регістр тутті(*loco*), динаміка *FF*, авторська ремарка *Larghetto, patetico e rubato* задають темп широкий, дещо повільний, характер емоційно насичений, надмірно драматичний. Тема раптово переривається в третій долі такту натомість звучить низхідний віртуозний пасаж(див. приклад 18). Починається з повільного і завершується максимально швидкому, складається з двох мотивів по три ноти.

Наступний пасаж(т.т. 222) також побудований з двох мотивів: дві і чотири ноти, використовується блюзовий лад.

Музика різко змінює характер: з'являється позначення “*Larghetto, patetico e rubato*”, яке задає зовсім інший настрій і вводить у новий художній світ. Звучання стає широко-драматичним, із виразною патетикою та великою психологічною напругою. Музика починає ніби сповільнено розкручувати внутрішнє розжарення — глибокі басы підсилюють драматичний фундамент, а верхній голос виписаний стримано, але водночас дуже експресивно, з частими затриманнями, які надають фразам мовної інтонації й відтінку пристрасної декламації.

Фактура набуває оркестрової ваги: широкі акорди в басу, протяжні верхні лінії й поступове наростання густоти звуку створюють враження симфонічного дихання. Ритмічна свобода *rubato* дозволяє виконавцеві гнучко розтягувати й стискати час, що робить цей фрагмент майже імпровізаційним.

Виконаний у стилі глибокої емоційної елегії з елементами джазової гармонії й романтичної риторики. Цей епізод функціонує як новий музичний твір, який контрастує з попереднім за темпом, характером, фактурою і загальною психологічною атмосферою. Він має рису великої вступної каденції або монологу, що відкриває новий розділ фантазії, у якому головним стає внутрішнє переживання, експресія та широка драматична хвиля.

З точки зору методико-виконавського аналізу доцільно було б відпрацювати важкі і не зручні пасажі дотримуючись заданих мотивів, щоб зберігся внутрішній зміст. В повільному темпі потрібно відпрацювати чітку артикуляцію кожної ноти, мотиву, спробувати об'єднати два мотиви і лиш тоді цілий пасаж. На мою власну думку не варто в третій долі витримувати

акорд в акомпанементі, дозволить сфокусувати увагу на дрібних тривалостях і не загрузити надміру музичну тканину.

Приклад 18.

The image shows a musical score for piano accompaniment. The tempo is marked "Larghetto, patetico e rubato" and "loco". The dynamics are marked "ff". The score consists of two staves: a right-hand staff with a triplet of eighth notes and a left-hand staff with a bass line. The chords are EbM and E7.

Акордова прогресія тріолями на динаміці два форте характерна риса для джазового стилю. Гармонічні функції не стійкі і плавно переходять з однієї в іншу Dm-Gm-Cm-F7-Fm-G7. Басова лінія також гнучка і динамічна. Темп *con moto* *poco* означає що цей епізод потрібно зіграти трохи рухливіше(див. приклад 19).

Опрацьовувати акорди в партії правої руки потрібно в дуже повільному темпі зберігаючи тріольний пульс, у першому акорді (т.т. 228) рекомендую не грати нижній звук А який дублюється, щоб уникнути затиску руки. При необхідності можна переносити нижній голос на октаву вгору.

Наступний двотакт(т.т.230) характерний органічним пунктом тому дуже важливо грати це місце «на розжим» щоб не ділити фразу. Позначення автора *rigoroso*, *legato* вимагає від виконавця точності як ритмічної так і темпової. Мелодія з підголосками повинна звучати дуже щільно цього можна досягнути перемінною апплікатурою.

Приклад 19.

The image shows a musical score for piano accompaniment. The tempo is marked "Con moto poco" and "rit.". The dynamics are marked "ff". The score consists of two staves: a right-hand staff with a triplet of eighth notes and a left-hand staff with a bass line. The chords are Dm, Gm, Cm, F7, Fm, and G7. The score is marked "rigoroso" and "legato".

Завершальний розділ фантазії реалізується в меланхолічній манері. Регістр фагот(*loco*), темп *Lento*, динаміка *p*, настрої спокійний.

На фоні мі-бемоль мажорного тризвуку звучить фрагмент основної теми «The man I love» яка є лейтмотивом цілої фантазії. Вібрато(т.т. 237) досягається коливанням кисті без затиску легким нажимом.

Тема в наступних такатах стає ледь динамічнішою(т.т. 241), використовуються хроматичні секундові ходи(див. приклад 20) в акомпанементі, тема далі звучить в партії лівої руки ненав'язливим повторенням. *Con moto pochissimo*, від композитора вказує як саме розвиватися даний мотив. Мелодія в правій руці будується на довгих розспівних мотивах, підкреслених прийомом *vibrato*, що надає лінії теплоти й м'якої хвилеподібності. Ліва рука утримує протяжні підтримувальні інтервали, які створюють стійку гармонічну основу, водночас зберігаючи емоційну напругу. Ремарка *a tempo* повертає природний плин музичної думки, а *con moto pochissimo* встановлює ледь відчутний рух, який поєднує спокій із внутрішнім хвилюванням. Характерні джазові інтонаційні звороти, хроматичні наближення та широкі ліги формують атмосферу інтимної балади. Текстура стає прозорою, повітряною, що дозволяє кожному звуку розкриватися повністю, створюючи емоційно насичену, але стриману картину. Продовжує ліричний напрям, але вже з більшою мелодичною конкретністю. У верхньому голосі звучать короткі мотиви, подані майже як вокальні репліки — м'які, округлі, виразно фразовані. Ліва рука підтримує їх спокійними, широкими акордами, що забезпечують гармонічну сталість. Ремарки *vibrato* та *rall.* підсилюють інтонаційний характер музики, створюючи ефект зупиненого часу, у якому кожна нота розкриває свою емоційну глибину. Пізніше з'являється плавний перехід до *a tempo*, що відновлює природність руху та готує до завершення фрази. Цей епізод звучить як камерна сповідальність: мінімалістична фактура не перевантажує слух, а навпаки дає змогу відчути внутрішній психологічний підтекст музичного висловлювання.

Приклад 20.

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of two staves. The top staff is for the bassoon, marked 'Lento loco' and 'p'. The bottom staff is for the piano, marked 'p'. The second system also consists of two staves. The top staff is for the bassoon, marked 'vibr.', 'rit.', and 'a tempo'. The bottom staff is for the piano, marked 'mp', 'a tempo', and 'Con moto pochissimo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Завершується фантазія тим самим Гершвінським мотивом «The man I love», темп позначено як *meno mosso poco*. Це задає повільніший, м'яко тягучий рух, у якому мелодія плавно розгортається в довгих кантиленних фразах. Верхній голос тримається в середньому регістрі, де тембр звучить особливо тепло й насичено. Ліва рука створює гармонічні пласти, максимально спрощені за фактурою, щоб не перебивати мелодичної лінії. Часто застосовується прийом широкого легато, завдяки чому музична тканина звучить безперервно, немов дихання єдиного цілісного мотиву. Тихі динамічні відтінки й ремарки *vibr.* та *morendo* поступово затушовують звучання, створюючи відчуття розчинення музики в тиші та завершеного емоційного жесту. Твір завершується відчуттям повної гармонійної ясності та спокою.

Джордж Гершвін: біографія і творчість

Джордж Гершвін (англ. George Gershwin), народжений як Джейкоб Гершовіц, з'явився на світ 26 вересня 1898 року в Брукліні (Нью-Йорк, США) у сім'ї вихідців з єврейської спільноти, що емігрувала з території колишньої Російської імперії. Його батьки — Морріс та Роза — приїхали до Сполучених Штатів наприкінці XIX століття, рухаючись тією ж хвилею мігрантів, які шукали кращих умов для життя і роботи.

Родина Гершвіна не відзначалася заможністю: батько працював на різних роботах, а сім'я часто переїжджала з одного району Нью-Йорка до іншого. Це міське середовище, сповнене шумами, музикою та ритмом життя великого мегаполіса, стало для майбутнього композитора природним джерелом вражень. Попри відсутність у домі професійних музикантів, перші прояви таланту Джорджа виникли доволі рано і для батьків були певною несподіванкою.

Його інтерес до музики пробудився приблизно у десятирічному віці після того, як він випадково почув гру свого знайомого на скрипці. Це враження настільки захопило хлопця, що він самостійно почав тягнутися до інструментів. Хоча піаніно купили для його старшого брата Айри, саме Джордж виявив справжню пристрасть до гри та швидко освоював нові мелодії.

Перші уроки музики він почав брати на межі 1909–1910 років. Уже через кілька років учителі відзначали його яскраву музичність, здатність імпровізувати й природну легкість у засвоєнні техніки. Окрім класичних творів, хлопець захоплювався новими ритмами — регтаймом і джазовими інтонаціями, які тоді тільки-но зароджувалися в американському культурному просторі.

У п'ятнадцятирічному віці Гершвін прийняв нестандартне рішення — залишив школу та почав працювати у сфері музики. Він став співробітником видавництва Remick's Music Publishing Company, де виконував обов'язки «song plugger» — тобто демонстрував покупцям нові пісні, граючи їх на піаніно.

Робота у музичному видавництві стала для юного композитора важливою школою. Тут він щодня стикався з різноманітною музичною продукцією, дізнавався про тенденції на американському музичному ринку та спостерігав, які мелодії викликають найбільший інтерес. Саме в цьому середовищі він остаточно занурився в нові стилі — пісенну естраду, регтайм, ранній джаз, а також театральну музику Бродвею.

У 1916 році Гершвін пише й видає свою першу пісню — When You Want 'Em, You Can't Get 'Em. Хоча вона не принесла очікуваної популярності, саме з цього твору починається його шлях як професійного композитора.

Паралельно він працював акомпаніатором, виступав у клубах та збирав досвід у різних музичних колективах. Нью-Йорк того часу став для нього справжньою майстернею, де поєднувалися культури різних народів і формувалася нова американська музика.

Справжній прорив у кар'єрі Гершвіна відбувся у 1919 році, коли його пісню Swanee виконав популярний артист Ел Джолсон. Ця композиція стала надзвичайно успішною, миттєво розійшлася великими накладками та принесла молодому композиторові національне визнання.

З 1919 року Гершвін активно працює для бродвейських постановок, ревію та мюзиклів. Його музика вирізнялася виразними мелодіями, енергійними ритмами й використанням джазових інтонацій. Водночас він прагнув не обмежуватися рамками «легкої» естради та хотів працювати у більш серйозних жанрах.

У цей період у композитора формується власний стиль, що поєднує елементи популярної музики, афроамериканських традицій і класичної гармонії. Саме це прагнення до синтезу згодом приведе його до створення знакового твору — «Рапсодії в блюзових тонах».

1924 рік став ключовим у творчому зростанні композитора: саме тоді з'являється його найвідоміша композиція — Rhapsody in Blue. Твір уперше поєднав джазову лексику з формою концертного академічного твору і став справжнім проривом у музичній культурі США.

Прем'єра викликала величезний інтерес, а сам Гершвін став сприйматися не лише як успішний автор пісень, а як композитор із власним художнім баченням.

Протягом наступних років він:

- співпрацює з провідними оркестрами та диригентами,
 - створює музику для театральних постановок,
 - працює в жанрі симфонічної музики,
- експериментує з поєднанням джазу, імпресіонізму, класики та модернізму.

Поїздка до Франції у 1928 році стала стимулом до написання ще одного знакового твору — *An American in Paris*, у якому він передає враження американця від зустрічі з європейською столицею.

У 1930-х роках Гершвін досягає творчої зрілості. Він працює над музикою до фільмів, мюзиклів, бере участь у голлівудських проектах, але водночас продовжує рухатися в бік серйозних форм.

Наймасштабнішим твором цього періоду стала опера *Porgy and Bess* (1935), над якою композитор працював кілька років. У ній він поєднав джазові й блюзові форми з класичною оперною драматургією, створивши абсолютно нову модель американської опери. Сучасники неоднозначно сприйняли цю роботу, але сьогодні вона вважається одним із найважливіших творів ХХ століття.

Попри професійні успіхи, композитор відчував погіршення самопочуття, проте правильний діагноз встановили надто пізно.

На початку літа 1937 року стан Гершвіна різко ускладнився. Лікарі виявили пухлину мозку, але операція не врятувала композитора. 11 липня 1937 року, у віці лише 38 років, Джордж Гершвін помер.

Його смерть стала великою втратою для американської та світової музики, адже він був одним із тих митців, які заклали підвалини нової національної музичної традиції США.

Творчість Гершвіна стала унікальним явищем у світовій музичній культурі. Він першим продемонстрував можливість органічного поєднання джазу з академічними формами й довів, що американська музика може мати власне, неповторне обличчя.

Його стиль ґрунтується на поєднанні: афроамериканської традиції, єврейських інтонацій, європейської класики, ритміки великого міста, американської популярної музики.

Гершвін значно вплинув на розвиток мюзиклу, джазу і симфонічної музики США, ставши одним із найбільш впізнаваних композиторів ХХ століття.

Висновки

Дипломна робота є спробою аналітичного дослідження творчості А. Білошицького у сфері баянної музики. Насамперед слід підкреслити унікальну самобутність його музики, що вирізняється серед сучасного мистецтва ліричним пафосом, відкритою емоційністю та пристрасною драматургією. З цього випливає ключовий висновок щодо мистецької ідентифікації композитора, котрий занурений у сферу експресивного самовираження. Творчість Білошицького репрезентує своєрідний напрям стильового неологізму баянної романтики, започаткований його попередниками 1960–1970-х років – В. Дікусаровим, К. Мясковим, В. Подгорним.

Разом із тим, його музика не підпадає під стереотипи традиційної баянної школи. Її доцільно розглядати в контексті загальних тенденцій сучасного мистецтва, що з середини 1970-х років орієнтувалося на відображення гармонійних, позитивних станів, природності та краси. До цього руху можна віднести й твори українських композиторів того періоду – М. Скорика, В. Сільвестрова, Г. Гаврилця, І. Тараненка та інших.

Творчість Білошицького вирізняється широким спектром образів: від лірико-драматичних до елегійних і споглядальних, від жанрово-танцювальних картин до образів зосереджених роздумів. Багатшаровість його емоційно-образного світу підкріплюється широким арсеналом виражальних засобів, серед яких – перегуки романтичної музики, елементи фольклору та естрадно-джазових канонів, що у сукупності формують своєрідний відгук на явища «синтетичного постмодерну».

Мелодія традиційно є центральним музичним засобом у творчості Білошицького. Вона реалізується у різноманітних образно-характерних моделях – наспівно-елегійних, танцювальних, рухово-моторних, декламаційних, скерцозно-інструментальних тощо.

Рельєфно виразний мелос підкреслює живу, об'ємну інтонаційну виразність.

Разом із мелодичною горизонталлю композитор активно застосовує теми, позбавлені лінійності, які постають як напружено-пульсуючий звуковий потік. Подібний токатно-фактурний рух служить семантичною основою образів стрімкого розвитку та концентрованої експресії.

А. Білошицький не тяжів до радикальних новацій, вважаючи, що „не засоби, а багатство образів, здатність композитора глибоко проникати в суть явищ, значущість думок і почуттів відображають його світосприйняття”. Він заперечував додекафонію як «оригінальну, але мертвонароджену систему» та звертався до музичного словника романтиків (Сюїта для баяна № 2 „Романтична”, Концерт для фортепіано з оркестром „Concerto romantico”). У щоденнику композитора зафіксовано: „Можна фарбами вимазати папір і олівцем намалювати чудовий малюнок”.

Така модель звукотворчості накладає на музику Білошицького певний традиційний відбиток: він майже не адаптував нові композиторські техніки, віддаючи перевагу виразним, чутливо «сильним» виразам, здатним безпосередньо комунікувати з слухачем. Ця стратегія підвищує комунікативність його музики, а вольовий імпульс композицій сам по собі стає джерелом художнього впливу.

Романтичні алюзії, притаманні композитору, – фантоми відкритої емоційності та душевного пориву – резонують із сучасним ритмом життя, що відзначається напруженням та пристрастями. Така суголосність робить творчість Білошицького помітною серед «технологічно закодованої» музики сучасності. Водночас його стиль випромінює доступну, щирю «нову простоту» романтичного ретро, сповнену естетичної привабливості. Після передчасної смерті композитора у 1994 році його твори залишаються активними у концертній практиці та продовжують здобувати популярність, стаючи значущим внеском у сучасну культурну палітру.

Список використаної літератури

1. Булда Марина Володимирівна. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ - початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 /
2. Давидов М., Самітов В. Анатолій Білошицький «Перерваний каданс» // Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). Підручник для вищих та середніх музичних навчальних закладів. – К. : Нац. Муз. Академія ім. П.І. Чайковського, 2005. – С. 229-232.
3. Клименко Ж. До питання становлення та еволюції стильових тенденцій у творчості А. Білошицького. — Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. — Вип. 77, серія: Музичне виконавство, книга чотирнадцята. — К: НМАУ, 2008. — С. 44-54
4. Клименко Ж. Тема Іспанії в творчості А. Білошицького. — Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 96. Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості. — К. 2011. — С. 126-135
5. Кужелев Д. О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. : Автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Д. О. Кужелев; Київ. нац. ун-т культури і мистец. - К., 2002.
6. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів : навчальний посібник – Львів : Сполом, 2011. – 206 с.
7. В. Кузик .Білошицький Анатолій Васильович // Українська музична енциклопедія, Т.1 — Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 2006 — С. 215

- 8.Поникарова Л.Н. Баян в народно-инструментальном жанре Украины: учебно-метод. Пособие по курсу «теория и история народно-инструментального исполнительства» \ Л. Поникарова. - Харьков : Торнадо, 2003. - 104 с.
- 9.Семешко А. Баянно – акордеонне мистецтво України на зламі 20 – 21 століть: Довідник. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.
- 10.Семешко А. Виконавська майстерність баяніста. – Тернопіль : навчальна книга – Богдан, 2009. – 144 с.