

УДК 786.8

А. Я. Сташевський

доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичного мистецтва Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка

**Творчість для баяна композитора Анатолія Білошицького
(стильова систематизація та композиційно-технологічні новації)**

В статті розглядується баянна творчість відомого українського композитора Анатолія Білошицького. Подано огляд і систематизацію основних творів автора у відповідності до музично-стильових напрямів. Здійснено аналіз і надано характеристику окремих новацій в аспекті виражальних засобів і композиційних технологій у творчих доробках композитора. Відзначається яскравий індивідуалізований підхід автора щодо стилеутворення, заснований на канонах і традиціях неоромантизму з використанням інших мовностильових атрибутів і елементів, зокрема фольклорних, джазових, модернових тощо.

Ключові слова: композитор А. Білошицький, баянна музика, музично-стильові напрями, виражальні засоби, композиційно-технологічні рішення.

Сташевский А. Я. Творчество для баяна композитора Анатолия Белошицкого: стилевая систематизация и композиционно-технологические новации.

В статье рассматривается баянное творчество известного украинского композитора Анатолия Белошицкого. Представлен обзор и систематизация основных произведений автора в соответствии с музыкально-стилевыми направлениями. Осуществлен анализ и дана характеристика отдельным новациям в аспекте выразительных средств и композиционных технологий в творческих работах композитора. Отмечается яркий индивидуализированный подход автора относительно стилеобразования, основанный на канонах и традициях неоромантизма с использованием иных языковостильових атрибутів и элементов, в частности фольклорных, джазовых, модерновых и т.д.

Ключевые слова: композитор А. Белошицкий, баянная музыка, музыкально-стилевые направления, выразительные средства, композиционно-технологические решения.

Stashevskiy A. The works for button accordion composer Anatoly Biloshitsky: systematization of stylistic and compositional-technological innovations.

An interesting page in the history of development and formation of the Ukrainian original literature for button accordion appears the creativity of

Anatoly Vasilyevich Beloshitsky (1950-1994) – composer, who early died and which is rightly called „the last romantic” in the modern domestic literature for the button accordion. The aim of this work elected the browse button accordion from the composer in the aspect of linguistic-stylistic features. Tasks subordinates selected goals: a) review and systematization of the works of the author in accordance with the musical style trends; b) analysis and characteristics of individual innovations in line with the musical language, stylistic devices and compositional and technological solutions in the creative works of the composer.

So, to sum up the above overview of the stylistic palette of button accordions creativity Anatoli Beloshitsky, again bright and individualized approach of the author on the style formation, based on the canons and traditions of neo-romanticism with the use of other linguistic-stylistic attributes and elements, particularly folk, jazz, modern, and the like. Music broadcasting in the composer's works is characterized by considerable use of original button accordions facture the formulas (primarily, determinate type), the heavy involvement of the original instrumental techniques and sound effects. Individual graphical symbols proposed by the author for the notation of certain techniques of the game, marked their sustainable use and consolidation in artistic practice button accordions in the last decades.

Keywords: composer A. Beloshitsky, button accordion music, musical styles, means of expression, compositional and technological solutions.

Цікавою сторінкою в історії становлення й формування української оригінальної літератури для баяна постає творчість Анатолія Васильовича Білошицького (1950-1994) – композитора, який рано пішов з життя у розквіті свого творчого таланту, митця, якого справедливо називають „останнім романтиком” у сучасній вітчизняній літературі для баяна. Творчість композитора продовжує традиції українського баянного романтизму 1950-70-х років, започаткованого й виплеканого В. Дикусаровим, К. М’ясковим, М. Чайкіним, іншими композиторами-баяністами, але реалізованого ним у наступні десятиліття вже на новому рівні художньо-технологічного оформлення. Баянна творчість Анатолія Білошицького є досить об’ємною й багатогранною та займає в українській баянній музиці гідне місце. Йому належить авторство понад півтора десятка творів, переважно великих циклічних форм, а також інших одночастинних розгорнутих композицій і мініатюр. Сьогодні, у сучасному вітчизняному музикознавстві, дослідницькі пошуки різних аспектів творчої спадщини митця залишаються актуальними.

Композиторська творчість А. Білошицького для баяна частково розглядалася різними дослідниками, зокрема їй присвячені окремі публікації К. Герасимовської, А. Гончарова, М. Давидова, Д. Кужелева, В. Князева, О. Литвинова, В. Маруніча, В. Самітова, В. Сподаренка та ін. Основна частина цих робіт відображає культурологічний, публіцистичний, музично-критичний та загально-музикознавчий

характер. Разом з тим, недостатньо розробленим залишається музично-теоретичний аспект дослідження творчості митця, зокрема питання особливостей мовностильового комплексу та системи виражальних засобів, що частково розпочато автором цієї статті в його попередніх роботах [1].

Основною метою даної роботи обрано огляд баянної творчості композитора в аспекті мовностильової характеристики. Завданнями, підпорядкованими обраній меті, поставлено: а) огляд і систематизація творів автора відповідно до музично-стильових напрямів; б) аналіз і характеристика окремих новацій в річищі музичної мови, виражальних засобів і композиційно-технологічних рішень у творчих доробках композитора.

Отже, як зазначалося, одним з магістральних стильових напрямів баянної творчості А. Білошицького є неоромантизм. В цьому аспекті типовим взірцем у творчій спадщині митця постає його камерна Сюїта №2 „Романтична” (К., 1983). Чотири її частини відтворюють різні образно-емоційні грані, реалізовані в яскраво „змальованих” жанрових формах. Це поетично-трепетна й барвисто-вишукана „Колискова”; гротескно-дикуватий, з ритмічною остигатністю та скерцозно-короткими мотивними утвореннями тематизму „Химерний танець”; мелодично виражена, але статично-стримана й кантиленна „Інтермедія”, яка виконує роль контрастної вставки між моторними частинами; романтично-пристрасна й разом з тим тривожно-вбігаюча „Балада”, яка завершує цикл.

Великими циклічними формами, що містять також і сонатні риси драматургії, у баянній творчості композитора виділяються перша і друга концертні партити, мовна стилістика яких відтворює неоромантичну образність. *Концертна партита №1* (К., 2003) є чотиричастинним циклом, де I частина – „Prelude”, II – „Peripezie”, III – „Improvisazione”, IV – „Finale”. Композиція партити вибудована за принципом чергування повільних і рухливих частин.

Концертна партита №2 (К., 1990) ще більше відзначена романтичним подихом, що також яскраво виявляється в жанровому визначенні її частин: I частина – „Інтрада. Елегія”, II – „Інтермеццо”, III – „Остинато”, IV – „Речитатив і Вічний рух”. Музика обох партит А. Білошицького романтична і натхненна за духом. Дійсно, їй притаманні яскрава образність, зворушливість і різнобарвність почуттів, мелодизм, виразний тематизм, експресивність горизонтально-інтонаційного руху. Але разом з романтичними рисами ці твори автора містять і досить свіжий відтиск сучасної музичної мови, що наближає їх і до художніх традицій постромантизму. Серед таких рис певна напруженість гармонії, її колористичність, іноді з дисонантним забарвленням, збагачена акордика, розмаїта ритміка мотивних структур, більш вільна ладо-тональна організація формокомпозиції.

Одним з яскравих прикладів залучення елементів джазової стилістики в сучасній баянній літературі є циклічний твір композитора *Partita concertanta №3 quasi tradizione jazz-improvizzazione* (Концертна партита №3 в традиціях джазових імпровізацій, 1988). На відміну від попередніх двох партит автора, Третя джазова партита відрізняється камерністю драматургії, та всі п'ять різнохарактерних частин циклу, що пов'язані між собою безперервністю виконання (*attacca*), лунають немовби на одному подиху.

I частина – *Malinconia in tempo rigoroso* (Меланхолія у строгому темпі) – представляє рівномірно-ритмічне „деташування” міхом характерного акордово-гармонійного руху, тематична сторона якого відтворює споглядально-сентиментальний характер; II частина – *Malinconia in tempo rubato* (Меланхолія у вільному темпі) – розвертає романтичну сентиментальність у площину емоційно-поступального розростання: від поетичної задумливості до бурхливого піднесено-патетичного сплеску в кульмінації; III частина – *Alternativo* (Альтернатива) – відтворює імпровізаційно-спонтанне начало; IV частина – *Toccata-affanata* (Тривожна токато) – токато-безупинний, знервований „біг часу”; V частина – *Arieta-retro* (Арієта минулого) – повертає образи світлої печалі й смиренності.

Кожну з частин циклу починає окремий віршований епіграф з поезії класиків та сучасних авторів (поетів Ю. Воронова, А. Ахматової, В. Шекспіра, В. Висоцького, Ю. Левитанського), що від самого початку спрямовує виконавця й слухача на певну образно-філософську фабулу. Крім того, партита має подвійне присвячення: загальне – першому її виконавцеві, баяністу Олександру Івченку, та фрагментарне – остання частина присвячена пам'яті видатного джазмена сучасності Луї Армстронга. Стильові прояви джазової мови найбільш показові у другій та останній частинах, з їхньою коливальною блюзовістю ритміки й гармонічного забарвлення; в імпровізаційно-речитативних „спалахах” третьої частини, а також у четвертій з її джаз-роковою енергією.

Іманентика традиційних напрямів джазу яскраво виявляється й у творі А. Білошицького *Фантазія-капричіо на теми Дж. Гершвіна* (К., 2003). Композиція вибудована на основі найпопулярніших музичних тем джазового класика, зокрема його пісень („Коханий мій”), арій з опери „Поргі й Бесс” тощо, та має яскраву драматургію з виходом на широкі розгорнуті кульмінаційні проведення. За жанровими ознаками фантазія вбирає риси великих композицій, зокрема сюїти й рапсодії.

Неофольклористичні риси притаманні також окремим творам композитора, зокрема його *Сюїті №3 „Іспанська”*, у якій автор під впливом поезії Ф. Г. Лорки проводить яскраву стилізацію іспанської фольклорної традиції. Використовуючи комплекс характерних для народної музики Іспанії виражальних чинників (інтонаційно-мотивних, метроритмічних, гармонічних), композитор переконливо створює справжній іспанський колорит, проводить „...зображення національного

характеру, іспанського національного духу, що виражається підкресленою неквапливістю темпоритму в зображенні гордовитого чоловічого начала і, навпаки, емоційно-динамічною контрастністю, поривчастою темпераментністю у відтворенні жіночого начала” [2: 22].

Програмна драматургія сюїти вибудовує сім частин-замальовок іспанського сюжету. I частина – „Інтрада. Альбока”, наслідування народному музикуванню, характерне тло якого створює „звучання” етнічного духового музичного інструмента з його бурдонно-волинковим колоритом; II частина – „Стародавня фортеця (Враження від К. Дебюссі)” – відтворює прелюдійно-споглядальні риси; стримана III частина – „Дорога до Кордови” – пронизана остигнатою ритмікою акомпанементу; IV частина – „Кантаор” (тобто народний співак) – створює імпровізаційно-речитативний характер викладу з широко розгорнутими віртуозними пасажами й значною рубатністю. V частина – „Байлаора” – зображує темпераментне мистецтво танцівниці фламенко з пружно-пульсуючим ритмом „музичного супроводу”; VI частина – „Біля колиски” – є колисковою з певним сумним забарвленням; остання VII частина – „Саета” – виконує роль активного фіналу, пронизаного стрімким і безперервним рухом з палко-темпераментним напруженням музичного висловлення.

Іспанську національну тематику в творчості композитора продовжує *Концертний триптих „В іспанському стилі”*. У його частинах – „Андалузія”, „In modo di canto bailable”, „Переполох у Тріані”, як і в попередньому творі, А. Білошицький демонструє майстерну стилізацію іспанського мелосу з його вишуканим інтонаційно-ритмічним характером. Неофольклористичні прояви музичного мовлення композитора спостерігаємо й в інших його творах, зокрема в *Дитячій сюїті №1 „Пори року”*, яка має другу назву – „Українська”. У її першій частині – „Веснянка” – автор стилізує народно-жанрове начало календарно-обрядової пісні. У *Сюїті №4 – „З глибини віків”* – композитор будує музичний матеріал на інтонаційній основі стародавнього епосу, що яскраво виявляється у розділах циклу з розспівно-билинною архаїкою („Київ-столий”, „Слава Володимирі й Добрині Малкитичу”) і в частині з характерним наслідуванням скомороського музикування („Скоморохи”) тощо.

Що стосується мовностильового комплексу в творах А. Білошицького, слід відзначити в окремих випадках сміливі втручання елементів нової музики та, навіть, авангардні ознаки. Так, спостерігаємо певні квазідодекафонні утворення, які яскраво виявляються на тлі, в цілому стилістично далекому від серійних методів організації музичного матеріалу. В неоромантичній *Концертній партиті №1* з її виразною структурністю, мелодичним тематизмом і ясністю гармонічної мови звертає увагу невеличкий чотиритактовий епізод у другій частині (Peripésie), що передусє кодї. Одноголосно викладений з одноманітною ритмікою мелодичний речитатив за канонами додекафонії утворює

типову 12-тонову серію з подальшим її ракоходним повторенням. Музичний матеріал речитативу, який формується у посткульмінаційному плині подається у вільному темпі (*rubato*) і звучить як релаксаційний постскрипtum після тривалої активно-токатної і збудженої музичної „істерії” усієї другої частини.

Основне проведення 12-тонової серійної теми на звучній динаміці й тутійному регістрі з невеличким стримуванням і ферматою наприкінці в контексті драматургії композиції сприймається як рішучий і вимогливий запит. А наступне ракохідне проведення на тихій звучності й матовому регістрі – як невпевнена, але істинна відповідь. Символічним у цьому сенсі є залучення саме ракоходного інваріанту теми, оскільки, як відомо, віддзеркалена форма завжди є зворотною, але повною версією сутнісного наповнення будь-якого явища. Також важливим моментом у плані композиційної єдності усього циклу виявляється певна інтонаційна спорідненість між початком цього речитативного фрагменту й основною темою наступної III частини партити. Отже, залучення серійної неповторності в мелодиці даного епізоду, що відбувається на основі загального неоромантичного висловлення виявляється досить природним, певною мірою свіжим та, разом з тим, позбавленим еклетики.

Розглянемо далі мовностильові особливості творів Анатолія Білошицького в аспекті розробки й використання оригінальних елементів баянної фактури (так звані „оригінальні фактуро-формули” за А. Сташевським [2]). Отже, композитор часто залучає фактуро-формули детермінантного типу, які представляють звукові утворення, збудовані на ґрунті терцового співвідношення звуків у вертикальних рядах правого або виборного лівого мануалів, що дозволяє використовувати переміщення окремих фактурних модусів уздовж одного ряду. Зокрема автор застосовує ламано-акордовий і акордовий їх різновиди, що будуються на основі вертикально-терцових транспозицій звукових груп відповідно ламано-акордовим принципом (Концертна партита №2, фінал, головна партія).

У „Баладі” із Сюїти №2 А. Білошицького зустрічаємо каденцію, яка виконується в партії правої руки малими терціями й у рухливому темпі. Автор знайшов оригінальну формулу для конструювання цієї каденції з урахуванням аплікатурної зручності, що дозволяє виконувати її з легкістю й простотою та робить майже неможливим її виконання на іншому клавішному інструменті. Хвилеподібні хроматизовані блоки подвійних нот непомітно переміщуються по терціях зберігаючи єдиний аплікатурний стиль.

Одним з найчастіше використовуваних композитором оригінальних принципів формування фактурного матеріалу, особливо у випадках мотивної розробленості та загальних форм руху, є метод конструювання компонентів музичної тканини на основі їх переміщення по тон-півтоновому звукоряду. Своєрідність компонування будь-яких звукових

побудов на цій основі в умовах баянних клавіатур полягає в особливостях конструктивного розташування звуків-клавіш, що дозволяє сформувати простий схематичний рух по двох рядах. Такі структурно-симетричні фактуро-формули сприяють кращому мисленнєвому контролю й зручності виконання.

Одноголосні гамоподібні рухи вздовж тон-півтонового звукоряду з почерговою спрямованістю вгору-вниз можна часто побачити в композиціях А. Білошицького. Наприклад, як стрімкий віртуозний пасаж, що підготовляє вступ головної теми, одноголосний рух по двох рядах композитор використовує у фіналі Концертної партити №1 (тт. 9-10).

Далі звернімо увагу на деякі оригінальні інструментально-технічні прийоми та звукові ефекти, що вдало використовує автор в художньому контексті своїх творів. Одним з них є крупна ритмізована пульсація, яка за технікою виконання мало відрізняється від дрібнопульсивного вібрато, хоча способів її виконання значно більше. Принципова відмінність пульсації від вібрації – здійснення товчків (поштовхів) а не коливань, що дає змогу не лише контролювати кількість пульсуючих акцентів, а й отримати їх в різноманітному звуковому характері. Найбільш розповсюдженим способом пульсації є товчки основою долоні правої руки по грифу правого півкорпусу. Особливої виразності виконання пульсації цим прийомом набуває в тих випадках, коли музичний матеріал сконцентрований у партії лівої руки, а права рука вільна (Концертна партита №2, III ч. Остінато). Хоча зустрічаються ситуації використання пульсації зап'ястям правої руки по грифу і під час здійснення нею гри на клавіатурі (Концертна партита №3, III ч.).

Інший різновид пульсації, який з успіхом використовує автор у своїх творах виконується шляхом підштовхування коліном лівого півкорпусу інструмента, що прямо впливає на коливання повітря в міховій камері (Концертна партита №2, III ч.). Крім того автор залучає й дрібну пульсацію *vibrato*, що використовується у виконанні в строгому ритмі, а в тексті такий її різновид фіксується у вигляді конкретно виписаних ритмоугруповань над матеріалом, що звучить (Концертна партита №2, III ч.).

Слід зазначити, що композитор використовує власну систему позначок для цих ефектів. Так, крупні пульсації, які виконують підштовхуванням півкорпусу коліном, позначає маленькими хрестиками над чи під нотою. Поштовхи зап'ястям по грифу позначає лінією з гострими виступами (Концертна партита №3).

Серед оригінальних символів для фіксації певних прийомів гри, що запропоновані до використання А. Білошицьким в нотації слід виділити наступні. Для позначення рівного ведення міху (без коливань) задля досягнення силабічного звучання автор пропонує позначку у вигляді цигарки: горизонтальна чорна смужка, від правої сторони якої відходять зверху й низу дві лінії. Ще один символ композитор запропонував для позначення розробленого ним цікавого артикуляційного прийому, коли

під час гри остинатної фігури пальці не відриваються від клавіш. Позначка має вигляд двох маленьких стрілок, різноспрямованих вгору-вниз та укладених між двома горизонтальними рисками.

Отже, узагальнюючи викладений вище огляд стильової палітри баянної творчості Анатолія Білошицького, ще раз відзначимо яскравий індивідуалізований підхід автора щодо стилеутворення, заснований на канонах і традиціях неоромантизму з використанням інших мовностильових атрибутів і елементів, зокрема фольклорних, джазових, модернових тощо. Музичне мовлення у творах композитора характеризується значним використанням оригінальних баянних фактуро-формул (насамперед, детермінантного типу), широким залученням оригінальних інструментально-технічних прийомів і звукових ефектів. Окремі графічні символи, запропоновані автором для нотації певних прийомів гри, відзначаються стійким їх використанням і закріпленням в художній практиці баяністів протягом останніх десятиліть.

Перспективними напрямками подальшого дослідження баянної творчості А. Білошицького залишаються: більш ґрунтовний аналіз усіх жанрово-стильових атрибутів та їх систематизація в аспекті жанрово-стильової трансформації сучасної баянної музики; подальше вивчення рис і особливостей музичної мови в творах автора з метою висвітлення персоніфікованого внеску у розвиток баянного неоромантизму.

Література.

1. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія / А. Я. Сташевський. – Луганськ : Янтар, 2013. – 328 с.
2. Фенюк П. Хрестоматія баяніста. Ч.4. Українська сучасна оригінальна музика / П. Фенюк. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. – 160 с.

Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Мистецька освіта: історія, теорія, практика – 2016. – №2 (299). – С. 151-159.