

М. А. Трянов

викладач кафедри народних інструментів, аспірант

Харківська державна академія культури

м. Харків, Україна

ПОЛІСТИЛІСТИЧНІ ВИМІРИ «КВАРТЕТУ» КОСТЯНТИНА БЛІОХА

Анотація. У статті розглядаються полістилістичні особливості твору для чотирьох гітар «Квартет» оп. 31, що написаний українським композитором Костянтином Бліохом та присвячений Харківському гітарному квартету.

Ключові слова: академічна музика, камерна музика, камерний ансамбль, сучасна музика, композиторська творчість, гітара, гітарний ансамбль, українська гітарна школа, регіоналістика, полістилістика, гітарний квартет.

Гітарне ансамблеве мистецтво сьогодення переживає неабиякий злет, що супроводжується збільшенням репертуару для різних складів. Насамперед це твори для дуєтів, тріо та квартетів, що обумовлено історичними факторами розвитку саме цих ансамблевих форм. Українська гітарна школа у своєму становленні протягом XX століття формувала міцне підґрунтя для появи професійних ансамблів, що спонукало сучасних композиторів до створення нового унікального доробку, у якому відображаються актуальні тенденції розвитку як гітарного виконавства, так і композиторського мислення. Природньо, що й світове музикознавство та, зокрема, його активний український сегмент дедалі частіше розширює поле своїх дослідницьких інтенцій до вивчення актуальних проблем гітарного мистецтва минулого та сьогодення. Такі дослідники, як Ю. Ніколаєвська, В. Ткаченко, Т. Іванніков, Ф. Бернат та А. Ялоза сформували понятійний апарат сучасної гітаристики, адаптувавши досягнення світового музикознавства до актуальної гітарної проблематики. Розроблені ними питання стосуються як історії гітарного виконавства, так і його теперішнього стану, проте, ансамблевий вимір гітари був досліджений недостатньо, про що свідчить кричуще мала кількість досліджень цього питання як у світовій, так і у вітчизняній музичній науці. Як зазначає Т. Іванніков «... академічне гітарне мистецтво наших днів постає як сукупність феноменів, недостатньо вивчених, або таких, що знаходяться в інтенціонально привабливому статусі *terra incognita*.» [2, с. 46]. Отже, піддаючись магнетизму інтенції та визнаючи об'єктивну необхідність, описану вище, ця стаття є спробою введення у наукове поле творчості самотнього українського гітарного композитора Костянтина Бліоха.

Історія української гітари сповнена білих плям. Це пов'язано насамперед з радянським минулим, у якому гітара пройшла тернистий шлях від «буржуазного» та «напівзабороненого» інструмента до відкриття класів гітари у провідних закладах мистецької освіти. Неоцінний вклад у розбудову професійного гітарного мистецтва внесли аматорські гітарні ансамблі. Завдяки їх діяльності відбувалась популяризація гітари, і врешті, саме вони відіграли важливу роль у процесі академізації інструмента, про що свідчить відповідний репертуар таких ансамблів, який на рівні зі зразками популярної музики складався з перекладень західноєвропейської класики. Детальна історична розвідка про діяльність аматорських ансамблів ще чекає свого часу, але для нас є важливим, що саме з такого гітарного ансамблю починається творчий шлях Костянтина Бліоха, який опанував мистецтво гри на інструменті у Харкові під орудою Сергія Олександровича Москаленка. З монографії Ю. Ніколаєвської «Харківська гітарна школа: таланти і час» стає відомо, що «на початку 1970-х рр. при Палаці піонерів він організував дитячий ансамбль гітаристів, який став користуватися величезною популярністю серед харків'ян» [3, с. 12]. С. Москаленко був учнем уславленого на увесь радянський союз виконавця та педагога О. Іванова-Крамського. Тож, перейнявши цей досвід, протягом багатьох десятиліть у Харкові зростали покоління гітаристів, що пройшли через ансамбль Москаленка. Репертуар ансамблю був надзвичайно різноманітним. Гітаристи, що опанували класичну техніку виконавства, грали аранжування популярної музики, класичні твори, зразки джазу та латиноамериканські танці. Все це впливало на мислення К. Бліоха як майбутнього виконавця та композитора.

Народився К. Бліох у Харкові в 1976 році. Становлення музиканта відбувалось на тлі змін у політичному та суспільному середовищі. Будучи представником відомої династії фізиків-теоретиків, Костянтин продовжив заняття точними науками, закінчив з відзнакою фізичний факультет Харківського державного університету та захистив у 2001 році дисертацію на тему «Взаємодія хвиль в пасивних та активних середовищах». Проявляючи інтерес до музики з раннього дитинства, К. Бліох зацікавився композицією, яку опановував у Г. В. Фролова – відомого харківського театрального композитора. Захопившись рок-музикою, Костянтин Бліох був учасником харківських рок-гуртів як електрогітарист, що подарувало йому безцінний досвід та розширило музичний кругозір, вплинувши на формування авторського стилю, якому притаманний синтез академічної та естрадної музичної естетики.

Творчий доробок К. Бліоха налічує близько п'яти десятків опусів, серед яких переважає музика для гітари соло. Особливої уваги заслуговують сонати для гітари, яких на момент написання статті вже шість. Сучасна інструментальна соната переосмислюється композитором на багатьох рівнях, від наслідування класичному алегро, до більш вільних трактовок цього жанру, що реалізуються як багаторічне дослідження можливостей форми та яскраво проявляються у нових опусах, таких як, наприклад, соната №6 «Kharkiv», чотири частини якої є авторською реакцією на болючі події української визвольної боротьби. Серед інших творів для гітари слід відзначити цикл «12 прелюдій», сюїту «Nottuna», «Триптих», дидактичні «Simple studies» та «Дивертисмент».

Особливе місце в творчому доробку композитора займає ансамблева музика, яку можна розподілити на дві категорії. До першої входять камерні твори для гітари з іншими інструментами. Це такі опуси, як тріо «Мобі Дік» для гітари дзвонів та трикутника, п'єси для гітари та скрипки «Асіна пісня» та «Christmas Carol», «Різдвяні пісні» для голосу та двох гітар. Друга категорія – це твори для суто гітарних складів. Тут переважає саме квартетний жанр, в першу чергу завдяки багаторічній співпраці з Харківським гітарним квартетом, професійним ансамблем, що спеціалізується на виконанні сучасної музики. Знайшовши однострумковий серед учасників квартету, К. Бліох створив низку творів для цього складу, серед яких: сюїта «Хоровод», «Квартет», «Сувенір» та «4You».

У тісній творчій взаємодії з ансамблем у 2009 році з'явилися сюїта «Хоровод» (як нова редакція однойменного концерту для гітари та камерного оркестру). Написана на основі східно-слов'янського фольклорного матеріалу, ця сюїта справила неабияке враження на слухачів під час прем'єрного виконання, яке відбулось у великій залі Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського взимку 2009 року. П'ять різнохарактерних частин цього циклу демонструють типові композиційні техніки, притаманні нео-фольклоризму, з ускладненням гармоній, модальними співставленнями та тембровою колористикою. Притаманні рок-музиці елементи є відчутними у другій частині твору, де рифова структура та репетитивність патернів накладається на квінтову основу, що створює потужний полістилістичний образ. Характерна квазіцитатність мотивів, що відсилають до східно-слав'янської пісенної традиції, у ліричних частинах сюїти контрастує з рухливими другою та четвертою частинами, в яких діатонічні ритмізовані побудови повторюються репетитивно, на манер американського мінімалізму. «Стихія ритму, як першооснова в засобах виразності неофольклористичної стилістики, породжує новий тип мелодичних утворень» [5, с. 80], таким чином, в сюїті на рівні з квазі-традиційними інтонаційними моделями присутні і модернові інтонації. Важливим для композитора є комунікативне значення хороводу-дійства, де ансамблевість пронизана «відчуттям рятівної сумісності» (за І. Польською) [4, с. 13]. Хоровод (або ж корогод, якщо говорити терміном, розповсюдженим на території східної частини України) – є однією з прадавніх форм синкретичного мистецтва, в якому ідея ансамблевої єдності постає у первісному значенні, як етичної тенденції «до активного спільного протистояння черствості, бездуховності, негуманності сучасної доби, наростанню в світі зла, жорстокості та руйнування» [4, с. 13], що яскраво реактуалізується у творі К. Бліоха.

Твір «Квартет» оп. 31 є логічним продовженням пошуків композитора, розпочатих у сюїті «Хоровод». Написаний у 2010 році, цей твір присвячено Харківському гітарному квартету, що відображається не лише формально, але і семантично, а саме у особливостях нотного тексту. Жанрово типова назва твору акцентує ансамблеву специфіку, квартетність, як спосіб реалізації задуму і як його єдино можливу форму існування. Протиставляючи поверхневій програмності програмність психологічну, композитор звертається до класичної традиції у назві твору. Назва-жанр, як концепція, характеризує універсалізм музичного мислення К. Бліоха та його базованість на академічній музичній традиції. Твір складається з трьох частин з наскрізною драматургією. Крайні розділи утворюють тематичну арку, що є характерною рисою класико-романтичного формоутворення. А. Ялоза у своєму дисертаційному дослідженні «Бідермаєр

у становленні класики гітарного мистецтва» наголошує, що *трийковість* мислення є характерною саме для європейського типу мислення, водночас *двійковість-четвертовість* притаманна позаєвропейському типу [6, с. 112]. Цікавим є виявлення цих ознак у творі, беручи до уваги багаторічне вивчення К. Бліоном культури сходу. Водночас, простежується відхід від мислення жанровим стереотипом, який сформувався внаслідок розвитку поліфонічного мистецтва та еволюціонував до класичного сонатного алегро. К. Бліоха цікавлять перш за все не історичні конотації, а сучасні виразові можливості квартету, в якому автор вбачає чотири індивідуальних голоси, об'єднані загальною ідеєю.

Твір починається медитативно, м'яким дисонансом секунди ре-дієз – мі, у партії другої гітари. Секунда повторюється тричі, протягом перших двох тактів. У третьому такті вступає третя гітара – це ламентозна інтонація велика терція-чиста кварта (до-дієз – до-бекар у верхньому голосі, ля – соль у нижньому). У п'ятому такті із затакту вступає більш розвинена четверта партія. На еспресиво, більш гучна, вона контрастує зі статичним світом початкових звучань. Друге проведення четвертої партії мотивно розвиває попередню інтонацію ля – соль-дієз – ля. Нарешті у восьмому такті звучить перша партія, регістр якої сягає краю можливостей класичної гітари. Зменшена квінта мі – сі-бемоль «обертається» у чисту кварту на флажолетах сі-бекар – мі. Таким чином до десятого такту відбувається експозиція чотирьох контрастних тем, чотирьох індивідуальностей, що за драматургією твору представлені у задумі автора як розрізнені непокінчені елементи.

Звернемося до більш детального аналізу тем як будівного матеріалу, з якого виростає твір. Якщо йти у порядку появи у творі, то перша тема – це партія другої гітари, яка є найстатичнішою в розділі. Мала секунда продовжує з'являтися не утворюючи стабільного метроритмічного малюнку. Автор метафоризує тут краплі дощу, подих вітру, стихію, що є тлом для композиції. Також слід відзначити структуруючу роль цієї теми – вона немов розставляє розділові знаки протягом полілогу інших голосів. Другою вступає партія третьої гітари – і це жалісні зітхання. Фемінна ніжність відтіняється середнім діапазоном звучання. Знаходячись нижче за теситурою, ніж попередня тема, вона вступає з нею в інтонаційний конфлікт. Тема четвертої гітари – це низький речитатив, фрази якого розвиваються градуально. Беручи інтонаційну основу в оспівуванні малої секунди, тема демонструє спорідненість з темою другої гітари, таким чином ніби горизонтуючи гармонічне викладення дисонуючого інтервалу. Нарешті, перша гітара виконує тему, що, навпаки, інтонаційно близька до партії третьої гітари. Інтервальні рухи у вкрай високому регістрі мають свій розвиток, але повертаються наприкінці частини до свого першостану. Характер теми першої гітари потойбічний та неприродний.

Вимальовується чітка взаємодія елементів: перша тема смислово близька третій, друга – четвертій. Проте близькість ця ніяк не розробляється у першій частині, радше це є даністю, певною характеристикою музичного матеріалу. Композитор втілює ідею частини – зображення чотирьох тем, що хоча і звучать разом, але знаходяться у певній ізоляції одна від одної. Стилістично частина синтезує риси пуантилізму Антона Веберна з протомінімалізмом Мортон Фелдмана. Частина наповнена повітрям, фактура її прозора, однак велика кількість пауз створює особливе відчуття напруги, що пронизує розділ.

Драматургічно друга частина є контрастом до попередньої. В ній автор зображує поєднання ізолюваних тем першої частини. Поєднання це відбувається диктатом метроритму, який немов насильницьки підкорює собі «волю» тем. Токатний характер середнього розділу відображається в темпі *Allegro con moto*. Інтонація секунди стає матеріалом для основної теми розділу, вона звучить у партії першої гітари та складається з двох елементів: одного пасажного, іншого зі стрибками на терцію вниз та кварту вверх (відповідно перший та другий такт частини). Друге проведення теми відбувається під гострий акомпанемент четвертої партії. Це різкі арпеджіато шестизвучних акордів, які стилістично належать джаз-роковій естетиці. У другій партії звучить протиставлення темі, що поліфонізує фактуру та надає їй більшого об'єму. Третя партія підтримує акомпанемент, чергуючи високі та низькі секунди. В наступному проведенні друга партія починає вторити першій у терцію та сексту, відбувається гомогенізація звукового матеріалу з подальшою кульмінацією розділу. Наступний розділ другої частини є репризою попереднього матеріалу та відрізняється лише більш розвиненою кульмінацією, в якій проявляється початкова секунда ре-дієз – мі у третій партії. У частині відчутні впливи стилю Дмитра Шостаковича, композиторів французької «Шістки» та музичного модернізму загалом.

Третя частина *Adagio religioso*. Вона є смисловим підсумком твору, в якому автор демонструє другий, найбажаніший тип музичної комунікації. Відмовившись від диктату метроритму, матеріал об'єднується за новими принципами. Вперше всі елементи фактури співіснують у природній взаємодії, підкорені вищому сенсу музичного буття – мелодії. Починаючись як і перша частина, з самотньої секунди, розділ

розвивається на педалі четвертої партії – басі соль. Розвиток гармонічної послідовності у партії третьої гітари призводить до появи квазітональності. Переломний момент твору – 92-й такт, у якому партія другої гітари полишає свою незмінну секунду ре-дієз – мі та починає тріольне арпеджіо від до-мажору. Це кульмінація гуманізму, світла та добра. Тернистий шлях героя, що сягнув зірок. В музиці відчувається «подих» Бетовена та Шуберта. Та повноцінного розв’язання в тоніку класико-романтичного кшталту ми не отримаємо, виною тому є все та ж секунда, з якої все починалось, хоча і трансформована у енгармонічний еквівалент мі-бемоль – мі. Філософська глибина твору сягає одвічного питання людської природи. Проявлена через ансамблеву взаємодію відповідь радше ставить наступні запитання, аніж щось однозначно стверджує.

За Ф. Бернатом «звуковий образ гітари сьогодення є поліфонічним, поліфункціональним та полістилістичним» [1, с. 176]. Тож гітарна творчість Костянтина Бліоха є яскравим прикладом полістилізму, проявленому у розмаїтті творчого доробку. Сформований під естетично різноманітними впливами, композитор залучає увесь арсенал стильових засобів задля глибинного розкриття художніх образів. Попри те, що ансамблева творчість автора заслуговує на окреме дослідження, можемо стверджувати, що твір «Квартет» оп. 31, який написаний у результаті творчої співпраці з Харківським гітарним квартетом є продовженням композиторського пошуку, розпочатого у сюїті «Хоровод». Для тричастинного «Квартету» характерні типові риси полістилістики, притаманні усій творчості К. Бліоха – це поєднання академічних та неакадемічних гітарних естетик. Водночас «Квартет» демонструє ряд унікальних полістилістичних рис, а саме зіткнення в одному творі різних світоглядно-мистецьких бачень. Так, семантичне розгортання трьох частин твору можна охарактеризувати як подорож від модернізму до метамодернізму, де перша частина буде символом постмодерну, друга – втіленням модернізму, а третя характеризуватиметься неогуманістичними сенсами, типовими для доби метамодерну.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2019. 205 с.
2. Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості. Кам’янець-Подільський : ПП Зволейко Д. Г., 2018. 392 с.
3. Ніколаєвська Ю. В. Харківська гітарна школа: таланти і час: монографічний нарис. Харків : Факт, 2017. 108 с.
4. Польська І. І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, 2010. Вип. 24. С. 4–14.
5. Фецак Н. М. Специфіка виконавського трактування Квартету № 1 Геннадія Ляшенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 122. С. 79–87.
6. Ялоза А. Г. Бідермаєр у становленні класики гітарного мистецтва : дис. доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Одеса, 2023. 178 с.

M. Trianov. Polystylistic Dimensions of “Quartet” by Konstantyn Bliokh. – Article.

Summary. The article examines the polystylistic features of the work for four guitars, *Quartet Op. 31*, which was written as a dedication to the Kharkiv Guitar Quartet by the Ukrainian composer Konstantyn Bliokh.

Key words: academic music, chamber music, chamber ensemble, contemporary music, composer’s creativity, guitar, guitar ensemble, Ukrainian guitar school, regionalism, polystylism, guitar quartet.