

**МОДУС КОНЦЕРТНОСТИ В АВТОРСКОМ СТИЛЕ
В. ЗОЛОТУХИНА**

Целью данной статьи является характеристика модуса концертности как одного из ведущих принципов авторского стиля В. Золотухина. *Объект* исследования – стиль творчества В. Золотухина, *предмет* – его концертная составляющая.

Основные результаты исследования. Принцип концертности относится к числу универсальных родов музыкального мышления. По значимости этот принцип может быть сопоставлен с камерностью и симфоничностью. В комплексе с ними он составляет триаду модусов, конституируемых как принципы (начала) музыкального мышления и, одновременно, стадии (фазы) этого мышления как историко-стилевого процесса.

Если рассматривать концертность в её модусном значении, то необходимо обратиться к понятию «музыкальный модус», разработанному Е. Назайкинским. Автор рассматривает музыкальные модусы как многоуровневую универсальную систему, выступающую как определённая музыкально-языковая культура, объективирующая в музыке «целостное, конкретно – по содержанию», «художественно опосредованное состояние» [7, с. 194].

Модус (от лат. *modus* – мера, образ, способ) – «переходящее свойство, присущее предмету лишь в некоторых состояниях, в отличие от постоянного свойства предмета (атрибута)» [8, с. 389]. Модус в музыке представляет собой многогранное явление, охватывающее широкий спектр содержания – от «состояния души» до «состояния мира» [7, с. 239]. Модус – явление стилевое и стилистическое, поскольку он имеет в музыке общую проекцию – человеческое восприятие.

Коммуникативные свойства модусов в музыкальном искусстве позволяют распространить эту категорию на всю совокупность стиле-языковых явлений, из которых одним из наиболее глубинных и постоянных, хотя и изменяющихся в процессе музыкальной практики, выступает концертность. Выводя это понятие, Б. Асафьев отмечает:

«Не в узком только виртуозном “соревновательском” смысле надо понимать начало и принцип концертности, а в ином, глубоком и серьезном» [2, с. 218]. Б. Асафьев поясняет всю «глубину вопроса», который заключается в том, что суть «соревнования» состоит «не в одном виртуозном превосходстве (владение инструментом и свобода в преодолении технических проблем), а в совершенстве диалога, в его экспрессии – в том, что два (или несколько) концертирующих инструмента, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею же порожденной идеи контрастирующей» [там же].

Концерт как музыкальная форма и жанр возник на основе начала и принципа концертности, о которых говорит Б. Асафьев, имея в виду процесс перехода диалога в диалектику в музыкальном мышлении. Однако обе эти стороны музыкального высказывания всегда сосуществовали и сосуществуют. Об этом свидетельствует этимология слова «концерт», о котором ещё в эпоху барокко существовало несколько мнений. Как отмечает М. Лобанова, «некоторые исследователи выводят “концерт” из “conserere” (соединять, сплести). <...> Другие, напротив, видят корни “концерта” в “concertare”(соревноваться, спорить)» [6, с. 74].

Более чем два века спустя после барочных музыкальных теоретиков – А. Кирхера, Ф. Де Броссара, И. Маттезона и др. – к этимологии слова «концерт» обращается и Б. Асафьев, сравнивая итальянское и латинское прочтения слова, выявляя в нём двойное значение: «По-итальянски concertare – устраивать, придумывать, а concerto – значит соглашение, di concerto – единогласно» [2, с. 220].

Эти сравнения необходимы Б. Асафьеву для выявления диалектики концертности, которая представляет собой синтез «соревнования» и «соглашения», что и составляет сущность этого принципа в музыке всех эпох и народов. Б. Асафьев для подтверждения своих слов по поводу концертности ссылается на книгу А. Шеринга [11], где автор говорит о понятии «концертирование» как об очень древнем. Его истоки уходят в глубь веков – «до чередующихся хоров в греческой трагедии и еврейских псалмов, нашедших себе место в католическом культе в качестве антифонов» [2, с. 220].

Принцип концертности, концертирования, если понимать его по-асафьевски, равнозначен понятию ещё более высокого уровня – «симфонизм». Суть этого явления заключается в противоречивом, даже конфликтном взаимодействии музыкальных идей-образов, приводящем в итоге к новому качеству. Симфонизм представляет собой логическую основу, внедряемую в концертность в виде «функциональности всех элементов музыкальной структуры, тематического контраста, особо напряженного и непрерываемого драматургического развития» [2, с. 219]. Концертный диалог в его симфонической трактовке сменяется единым монологическим процессом, что характерно для симфонии как «жанра высоких обобщений» (Б. Асафьев [2, с. 220]), логику которых обеспечивает наличие сонатного мышления.

Близость жанров симфонии, сонаты и концерта особенно показательны для эпохи сонатной формы, о которой, сравнивая эти жанры, говорит немецкий музыковед Т. В. Адорно [1]. Как таковой термин «концерт» им не употребляется. Однако, рассуждая о камерной музыке, автор постоянно сравнивает её с симфонической и концертной в социо-аспекте. Т. В. Адорно сопоставляет общие социологические основы этих родов музыки, имеющие как различия, так и общие черты.

Трудно представить себе развитие камерного музицирования без той его фазы, при которой оно стало концертным («концертирующий стиль» барокко был источником и того, и другого). Б. Асафьев пишет об этом периоде в истории музыкального мышления как о «гигантской лаборатории» [2, с. 219], где в диффузном виде сосуществовали принципы камерности, концертности и будущего симфонизма (последние возникали из синтеза первых двух).

В этом плане «симфонический уклад» стиля В. Золотухина не означает, что фазы камерности и концертности в него не «вплетены». Касается это не только «жанрового древа» музыки композитора, но и глубинных основ тематизма, ладо-гармонии, фактуры, формы, достигающих стилевого единства, которые формируются через камерные и концертные жанры.

Однако, если в стиле-языковом, «мышленческом» плане фазы камерности и симфонической концертности сосуществуют, то в коммуникативном, социологическом аспекте они являются логическими ан-

типодами. Т. В. Адорно в своей трактовке камерности отталкивается от следующего: «Чтобы выделить социологический аспект камерной музыки, я буду идти не от жанра, границы которого расплывчаты, не от слушателей, а от исполнителей» [1, с. 79]. Далее следует определение камерной музыки, данное, на первый взгляд, с чисто музыковедческих позиций: «Под камерной музыкой я понимаю в основном те же произведения эпохи сонатной формы от Гайдна до Шёнберга и Веберна, для которых характерен принцип дробления тематического материала между различными партиями в процессе развития» [там же]. «Принцип дробления тематического материала» сразу же отличает камерность от диалогической концертности, где тематический материал не дробится, а последовательно экспонируется через развитие по принципу диалектического перехода «идеи порождающей» в ею же порождённую «идею контрастирующую» [2, с. 218].

В самом начале своей статьи (лекции) Т. В. Адорно уже прибегает к сравнению. Говоря о том, что смысл камерной музыки «обращён к исполнителям как минимум в той же степени, что и к слушателям, о которых композитор, создавая эту музыку, не всегда вспоминает», автор сравнивает камерную музыку с духовной, «сфера действия которой определена её ролью в церкви», а также «с широкой и неясной в своих очертаниях областью деятельности виртуозов и оркестров, рассчитанных на публику» [1, с. 79].

Автор фактически определяет и суть концертности в её социологическом (коммуникативном) качестве. Именно «деятельность виртуозов и оркестров», связанная с публичными выступлениями профессиональных музыкантов перед массовой аудиторией, характеризует внешнюю сторону понятия «концерт» (публичный концерт уже сам по себе является разновидностью так называемых «преподносимых» жанров, отличающихся от прикладных, «обиходных», тех же церковных, о которых говорит Т. В. Адорно). Возникновение концерта как жанра (а не принципа) могло произойти только на определённой ступени эволюции музыкального мышления. Его «концертная» фаза наступила только тогда, когда был достигнут значительный прогресс в техническом мастерстве музыкантов-исполнителей, когда сформировался «класс» солистов-виртуозов, способных исполнять сложную технически музыку, специально рассчитанную на них.

В творчестве народного артиста Украины, лауреата престижных композиторских премий В. М. Золотухина (1935–2010) модус концертности вытекает из установок авторского стиля. В самом широком смысле этот стиль не укладывается в какой-либо типовой канон, о чём говорит сам композитор в одном из интервью: «Могу сказать – правил никогда не любил. Скучно мне, если всё по ним расписано. Вот когда “вольное плавание” – это да, это моё. Здесь для меня раздолье» [цит. по: 5, с. 6]. Для В. М. Золотухина «свободное плавание» означает синтез, свободное оперирование разностилевыми и «разноязычными» истоками, среди которых выделяется ряд парадигм – устойчивых установок мышления и языка автора, претворяемых в музыкальных образах создаваемых им произведений¹.

Исследуя парадигмы стиля В. Золотухина, Г. Игнатченко выделяет несколько уровней, располагая их по принципу «от общего – к частному». Вершиной выступает эстетико-философская парадигма, мировоззренческий «блок» мышления автора в его отношении к музыке как системе идей и образов: «Он [*В. Золотухин. – М. Б.*] – эстет в широком культурологическом понимании этого слова, что совсем не означает отрыва от реальности, от “интонационного фонда”, “интонационного словаря” (Б. Асафьев) своей эпохи, где удачно взаимодействуют черты трёх направлений музыки – академического, фольклорного и бытового» [5, с. 7].

В. Золотухин не отгораживается от повседневности, относясь с пиететом к любым проявлениям высококачественной музыки, имеющейся, по его мнению, в каждом пласте. Обычно подобный «пластовый» синтез определяют термином «третье течение». Это зафиксировано, в частности, в следующем высказывании Т. Хмельницкой (ученицы композитора по классу сочинения): «Исследователи справедливо усматривают в музыке Золотухина элементы родственности с архитектурной полистилистикой Харькова» [9, с. 30].

Однако эстетика и поэтика «третьего течения», возникшего в рамках «оджазирования классики» [4] не являются для В. Золотухина ху-

¹ Сам термин «парадигма» относится к современной наукологии, хотя его употребление можно найти ещё у Аристотеля, понимавшего под «парадигмой» («парадигмой») возможность творчества по аналогии.

дожественным каноном. Композитор не стилизует, свободно переходя «демаркационные линии» между различными пластами, создаёт свой оригинальный стиль, определяемый словами «высокая духовность». Возвышенное начало в творчестве В. Золотухина – главная «классическая норма», идущая от другой парадигмы его стиля – морально-этической.

Выделяя этот уровень в стилевой парадигматике творчества композитора, Г. Игнатченко отмечает: «Он никогда не “изменяет себе”, избирая то или иное направление поисков то ли в джазе, то ли в академическом произведении. Всё идет от сердца – откровенно и искренне» [5, с. 7]. Этическая составляющая творчества В. Золотухина сродни таковой у классиков мировой музыкальной культуры, прежде всего, И. С. Баха, для которого, по А. Швейцеру, «эстетика и этика – родные сестры» [10, с. 19].

Высокий этический смысл В. Золотухин видит в совершенстве музыкальной формы, в том многообразии и единстве её компонентов, которые позволяют мыслить эту форму в её художественной целостности, в качестве носителя этических идей. Отсюда вытекает и третья парадигма музыкального мира произведений В. Золотухина – театральность. Выделяя эту составляющую авторского стиля композитора, Г. Игнатченко отмечает, что речь идёт не только о традиционных театральных жанрах. Театральность как художественно-образная конкретизация присуща и инструментальным сочинениям автора: «Все его четыре симфонии и близкие им по семантике жанра инструментальные концерты демонстрируют тенденцию именно к театральной нарративности, вплоть до “симфонии-романа” (“Испанская баллада” по Л. Фейхтвангеру)» [5, с. 7].

Театральность с её диалогической природой в сочетании с «романной полифонией» (М. Бахтин [3, с. 186]) отвечает модусу концертности в его асафьевском понимании как «соревнования-соглашения» [2, с. 220]. Сама по себе виртуозность в тех же концертах для фортепиано с оркестром В. Золотухина выступает как этико-эстетический знак общей «театральности» как синонима «жизненности», актуальности интонационного мышления автора. Ведь само по себе слово «виртуоз» по этимологии идёт от лат. *virtus*, что означает «доблесть, талант», высшую меру профессионализма. В барочной эсте-

тике *virtus (virta)* – одна из основных добродетелей, что определяет этическую сущность концертности как модуса, прямо связанного с данным термином.

Для выявления концертного модуса в инструментальных жанрах творчества композитора в связи с парадигмой «театральности» существенны установки обобщённой программности, зафиксированной в названиях произведений и их частей. В. Золотухин редко прибегает в своей инструментальной музыке, в частности, в фортепианной, к сюжетной детализации. Это же относится и к симфониям. Чем масштабнее авторский замысел, тем больше в названиях произведения и его частей авторских пояснений. Например, сюжет романа Л. Фейхтвангера «Испанская баллада» в Четвёртой симфонии обобщён в следующих названиях частей: «Пролог», «Надежда», «Противостояние», «Война», «Любовь», «Крах», «Эпилог».

Истоки концертного диалога композитор видит не только в «романной полифонии», свободно комбинируя, например, силуэты известных литературных героинь в концерте для солистов камерного ансамбля под общим названием «Медальоны». В концертный цикл входят портреты, начиная от «Вступления» (*Ave Maria*) до «Миледи» (А. Дюма) и «Маргариты Николаевны» (М. Булгаков). Концертность в инструментальной музыке композитора также отличается своеобразной театральной персонажностью, при которой в роли действующих лиц выступают «собственно инструменты самого разного происхождения и объединения – от баяна до синтезаторов» [5, с. 8].

В инструментальном мышлении В. Золотухина Г. Игнатченко находит отражение «тембров-персонажей», «тембров-ситуаций», что является своеобразным «мостиком» к четвёртой парадигме музыки В. Золотухина, определяемой как её коммуникативная направленность [5, с. 8]. Образцом для композитора служит классика, в первую очередь, музыка В. А. Моцарта, который для него был синонимом музыки как вида искусства.

От эмоционально-игрового принципа концертного мышления В. А. Моцарта идут модели инструментальных сочинений В. Золотухина, в том числе, в жанре «музыкального приношения» (фортепианная Соната № 2 так и называется – «Приношение маэстро Моцарту»). Соната одночастна, но стилевой моделью в ней выступает

не романтическая соната-поэма, а концертно-фортепианный стиль В. А. Моцарта, при этом не в его камерном варианте, а именно в концертно-симфоническом.

Симфоничность мышления В. Золотухина накладывает отпечаток на концертно-инструментальную область его творчества. В соединении с театральностью концертный симфонизм композитора рождает особую открытость его музыкального языка. Как и В. А. Моцарту, не чужда ему и музыка быта, особым образом артифицированная и духовно облагороженная. Опора на эту музыку не означает для В. Золотухина прямого следования установкам «третьего течения». Композитор легко комбинирует, находит «золотую середину» в использовании самых различных, иногда, на первый взгляд, несопоставимых музыкальных лексем. Для него полипараметровость, в хорошем значении – эклектика музыкального языка – «внутренний смысл любой настоящей музыки, функционирующей не только в эстетическом, но и в социально-гуманитарном измерениях» [5, с. 9].

Характерные особенности концертного мышления В. Золотухина означают и его ориентированность на исполнителя – центральную фигуру музыкально-коммуникативного процесса. В современных условиях, определяемых как «эпоха интерпретации», личность исполнителя не менее важна, чем стиль автора произведения. Более того, сам автор, например, такой высокоинтеллектуальный художник, как В. Золотухин, мыслит себя как интерпретатор накопленного в музыкальном искусстве опыта и традиций. Он вступает с ними в диалог, что позволяет видеть модус концертности в свете не только музыкального принципа, но и как диалогическую систему творчества интерпретационного типа.

Вершиной и своеобразным компендиумом концертности в авторском стиле В. Золотухина являются его фортепианные концерты². Существенно будет указать на то, что масштабные фортепианно-оркестровые полотна дают простор композитору для выявления центральной по значению, пятой, по Г. Игнатченко, парадигмы его творческого мышления – инвенциональности. Это означает не только поисковость и изобретательность, но и опору на обобщенные прин-

² Требующие отдельного рассмотрения, что не входило в задачи данной статьи.

ципы «мышления музыкой», доступной современному слуховому сознанию: «Композитор всегда предлагает что-то новое, интересное, неожиданное, оставаясь при этом самим собой, и не попадает под влияние течений, схем, техник, к которым он всегда относился скептически, но и всегда их изучал как профессионал» [5, с. 9].

Выводы. Концертность как принцип мышления составляет одну из основ авторского стиля В. Золотухина – композитора-интерпретатора, свободно оперирующего самыми различными пластами, жанрами и стилями музыкального творчества. Принадлежность композитора к «третьему течению» в этом плане оказывается условной. Не только «классика» и «джаз» синтезируются в музыкальном языке его сочинений. Опираясь на концертность в её широком диалогическом толковании, композитор руководствуется неизменными парадигмальными – этическими, эстетическими и технологическими – установками своего творчества, коммуникативно направленного как к знатокам, так и к любителям музыки, наследуя в этом традиции классики, актуализируя её идеалы в современной интонационной ситуации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адорно Т. В. *Камерная музыка [Текст] // Избранное: социология музыки / Т. В. Адорно ; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной; гл. ред. и авт. проекта С. Я. Левит; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов]. — М. : СПб : Логос, 1999. — С. 79–94.*
2. Асафьев Б. В. *Книга о Стравинском [Текст] / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 279 с.*
3. Бахтин М. *Эстетика словесного творчества [Текст] / М. Бахтин. — М. : Наука, 1974. — 232 с.*
4. Воронаева О. В. *Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Воронаева О. В. — Харків, 2009. — 16 с.*
5. Игнатченко Г. И. *Парадигмы творчости композитора [Текст] / Г. И. Игнатченко // Музыка. — 2006. — № 2. — С. 6–9.*
6. Лобанова М. *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики [Текст] / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 318 с.*
7. Назайкинский Е. В. *Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 239 с.*

8. *Современный словарь иностранных слов [Текст] : Около 20 000 слов. — М. : Русский язык, 1993. — 740 с.*

9. *Хмельницька Т. Лицар високого мистецтва [Текст] / Т. Хмельницька // Губернія. — Харків, 2003. — С. 30.*

10. *Швейцер А. Йоганн Себастьян Бах [Текст] / А. Швейцер ; пер. с нем. Я. С. Друскина. — М. : Музыка, 1964. — 525 с.*

11. *Schering A. Geschichte des Instrumental koncert + bis auf die Gegenwart [Текст] / A. Shering. — Berlin : Max Hesses Verlag, 1922. — 429 s.*

УДК 78.071.2 : 788.41 (477.54)

Николай Худяков

СОЛЬНО-КОНЦЕРТНАЯ ФУНКЦИЯ ВАЛТОРНЫ В АВТОРСКОМ СТИЛЕ Л. КОЛОДУБА

Целью данной статьи является характеристика роли валторны в авторском стиле Л. Колодуба. **Объект** исследования – стиль творчества композитора, **предмет** – выявление сольно-концертной функции валторны в аспекте данного стиля.

Основные результаты исследования. Валторна – инструмент с давней и богатой историей. Образность и технология применения инструмента в различных жанрах и стилях музыки основаны на сочетании его специфики (генетически связанной с сигнальной функцией, о чём свидетельствует название инструмента – «лесной рог» – эта функция наиболее полно сохраняется в интрадах, вступительных разделах музыкальных сочинений) и универсализма (валторна по своим тембровым и виртуозно-техническим качествам – переходное звено, «мостик» между деревянными и медными духовыми инструментами).

Последний (универсализм) в соединении с первой (спецификой) означает путь к автономной сольной концертности, в которой «образ инструмента» раскрывается во всей полноте темброво-технических возможностей.

Практика использования валторны как концертирующего инструмента восходит к истокам европейского инструментализма в стилях музыки позднего Ренессанса и Барокко. Именно тогда появились пер-