

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-

вые образцы концертно-сольного применения натуральных валторн в сочинениях, созданных в «стиле симфоний», под которым подразумевалась любая инструментальная музыка, в том числе и переложения вокально-хоровых образцов. Самостоятельная, специально написанная для конкретных инструментов концертная музыка формировалась в сфере инструментального ансамбля, что привело в эпоху Просвещения к созданию классических концертов, в частности, и для валторны с оркестром (четыре концерта В. А. Моцарта).

Дальнейшая история музыки для валторны связана с романтической и постромантической инструментально-ансамблевой практикой (Р. Шуман, И. Брамс). Ансамбли с участием валторны сыграли решающую роль в формировании нового концертно-камерного стиля в музыке XX в. с присущими ей тенденциями к нео- и полистилистике.

Украинский инструментализм концертно-камерного типа возникает на основе мировых тенденций в этой области музыкальной культуры и заявляет о себе в композиторских стилях конца 60–70-х гг. прошлого века. С этого периода в украинской композиторской школе действуют две основные стилеобразующие тенденции – необарочная и неофольклорная.

В творчестве композиторов «новой фольклорной волны», наряду с новациями в области языка и формы, утверждается и свойственный барочной музыкальной практике принцип инструментального концертирования – от концерта для оркестра («Карпатский концерт» М. Скорика, камерные симфонии В. Губаренко, Е. Станковича) до сольно-концертной музыки для различных инструментов. У тех же композиторов (Третья партита М. Скорика, Concerto grosso В. Губаренко, Simfonia lirica Е. Станковича и другие произведения) возрождаются жанрово-стилевые нормы музыки прошлых эпох, вплоть до прямого сочинения по моделям. Слияние необарочного и неофольклорного стилиевых начал осуществлено И. Карабицем в масштабной оркестрово-хоровой симфонии-фреске «Сад божественных песен» на тексты Г. Сковороды.

В числе авторов, воплотивших в своем творчестве идею нового национального концертно-инструментального стиля – народный артист Украины, один из признанных классиков современной украинской музыки Лев Николаевич Колодуб. В его творчестве особое место

занимают жанры концертной музыки для духовых инструментов, из которых валторна является одним из «титульных». Несмотря на достаточное количество трудов по творчеству Л. Колодуба (например, вышедший в 2006 г. юбилейный сборник статей известных украинских музыковедов [2]), *концертно-инструментальный стиль композитора, в том числе и валторновый, нуждается в специальном рассмотрении.*

Использованное в названии данной статьи понятие «сольно-концертная функция» инструмента требует пояснения. Речь идет о комплексном явлении, в рамках которого «концерт» – жанр и форма публичного музицирования – является лишь частным случаем проявления начала и принципа концертности. Концерт как музыкальный жанр основан на специфических признаках определённого рода музицирования, вытекающих из этимологии самого слова. Ещё теоретики музыкального барокко, которое часто определяется понятием «концерирующий стиль» (употребляя этот термин, М. Лобанова ссылается на Я. Хандшина, назвавшего барокко в музыке «эпохой концертирующего стиля» [3, с. 26]), рассматривали концерт с двух позиций: «Некоторые исследователи выводят “концерт” из “conserere” (соединять, сплетать) и считают ошибкой производить его из “concertare” (состязаться)» [3, с. 74].

Об этих двух сторонах концертности как «рода, фазы» музыкального мышления говорит и Б. Асафьев. Примечательно, что свои мысли о концертности основоположник интонационной теории излагает по отношению к инструментальному стилю И. Стравинского – композитора, в творчестве которого впервые воплощена идея неофольклоризма, воспринятая и украинскими авторами, в том числе, Л. Колодубом.

Б. Асафьев, как и барочные теоретики, рассматривает значения слова «концерт», отмечая, что в нём обнаруживается двойственность: «По-латински concertare – сражаться, спорить. По-итальянски concertare – устраивать, придумывать, а concerto – значит соглашение, di concerto – единогласно» [1, с. 220]. Сольная функция в концерте как музыкальном жанре, порученная инструменту или голосу, есть результат преобразования диалога в диалектику, что подчеркивается Б. Асафьевым в связи с выведением понятия «концертирование», истоки которого уходят в глубокую древность, – «...до чередующихся

хоров греческой трагедии и еврейских псалмов, нашедших себе место в католическом культе в качестве антифонов» [1, с. 220].

Принцип концертности проявляет себя на той стадии (фазе) развития музыкального искусства, когда в нём выделяется функция сольно-виртуозного исполнительства (латинское «*virtus*» означает «доблесть», «талант»). Однако сфера концертности шире узко понимаемой виртуозности. По Б. Асафьеву, она должна рассматриваться не только в виртуозном «соревновательском» смысле, но и в другом значении – «глубоком и серьезном» [1, с. 218]. Значение концертного соревнования «заключается не в одном виртуозном превосходстве (владение инструментом и свобода в преодолении технических проблем), а в совершенствовании 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» [1, с. 218].

Великие мастера прошлого, начиная от итальянского позднеренессансного стиля, и далее – Г. Ф. Гендель, И. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен – «упорно работали над материалом в этом же направлении» [1, с. 219]. Первой концертной формой, прообразом будущего сольного инструментального концерта была, по Б. Асафьеву, ария *da capo* в итальянской опере. Голос как первый «концертирующий» инструмент в стиле «бельканто» моделирует многое из инструментальной виртуозной практики, прежде всего, скрипичной.

Жанр концерта как самостоятельный вид музыкального творчества формировался под влиянием ансамблево-оркестровой практики музицирования. В её рамках вызревали сольные функции инструментов и владеющих ими в совершенстве исполнителей-виртуозов, что и стало основным признаком жанра. Исторически самодостаточное существование концерта в форме «солист-оркестр» совпало с формированием сонатно-симфонического цикла, наиболее полно отражающего соотношение концертного диалога и симфонической диалектики.

Концертирующими инструментами становились преимущественно те, которые обладали на тот или иной период наиболее широкими техническими возможностями и совершенными конструкциями. Дол-

гое время это были скрипка и клавир (фортепиано), к которым постепенно стали добавляться другие струнно-смычковые, а также духовые – деревянные (флейта, гобой, кларнет, фагот) и медные (тромбон, труба, валторна, туба).

В развитии инструментальной концертности ведущая роль принадлежит принципу солирования. Для выполнения этой функции необходимы два основных условия – наличие совершенного по конструкции инструмента, пригодного для исполнения, прежде всего, развёрнутых мелодических тем и воплощения разнохарактерных образов; существование исполнительской школы, в которой отражены основные методики игры на инструменте. Не случайно в имеющихся определениях понятий «концерт» и «концертность» выделяются такие признаки, как «специфический характер блестящего, красочного, виртуозно-репрезентативного инструментализма» [1, с. 219].

В творчестве Л. Колодуба возрождается практика барочного музицирования, связанная с широким использованием различных инструментов в их аффектных характеристиках. Особое внимание композитор уделяет духовым инструментам, используя их сольные и ансамблевые возможности, ориентируясь на «образы» всего спектра их звучания – от флейты до тубы. В этом состоит одна из определяющих стилевых линий творчества композитора, характеризующая в данной статье как необарочная. Именно в эпоху барокко, в так называемом «стиле симфоний» сложились аффектные характеристики отдельных инструментов, определяемые в барочных трактатах о музыке как их стили.

Среди них теоретики того времени, в частности, А. Кирхер и С. де Броссар, выделяют и стили духовых инструментов: стиль поперечных флейт – «печальный, томный»; стиль труб – «оживлённый, веселый, воинственный» [цит. по: 3, с. 177]. К этим характеристикам И. Маттезон добавляет следующие: «пышнозвучные тромбоны», «чарующе-помпезные валторны», «гордые фаготы» [3, с. 177]. Характерно, что барочные композиторы, ориентируясь на аффектные (образные, типовые) свойства инструментальных тембров, приписывали им свойства человеческих темпераментов и характеров. Уже тогда происходило «переключение от изображения аффектов к изображению определенных свойств характера» [3, с. 177], что существенно и для

необарочного стиля, представленного в музыке для духовых инструментов Л. Колодуба.

Для Л. Колодуба как композитора, мыслящего на основе национальных языка и стиля, в духовых инструментах, в частности, валторне, важны не только типовые «тембровые ярлыки» (выражение А. Веприка [4, с. 110]) в виде их устойчивых, «совокупных», но односторонних характеристик, но и расширение семантического поля действия инструментальной образности, выход за пределы ограничений, закрепившихся в слуховом сознании композиторов, исполнителей и слушателей.

Это означает, что в авторском стиле Л. Колодуба та же валторна представлена многообразно, с тенденцией к универсализации «образа-стиля» инструмента. Об этом свидетельствуют сольно-концертные и ансамблевые жанры с привлечением валторны, которые в авторском стиле композитора представлены многообразно – не только тремя концертами, но и концертными пьесами и брасс-ансамблями.

Среди валторновых опусов Л. Колодуба можно найти различные жанровые варианты, отличающиеся устойчивым признаком национальной окрашенности, идущей от украинского народного инструментария. Наиболее полно это отражено в «Украинском концертино» для 2-х валторн (существует и вариант для одной валторны, партитура – 1985, клавира – 1984). В этом произведении композитор находит жанр, оптимально соответствующий понятию «украинская валторна», – концертино, – в котором совмещаются признаки циклического концерта и концерта-поэмы, где выделена функция солирующего инструмента, трактуемого в двух интонационно-тематических «блоках», – мелосном, идущем от песенного начала, и танцевально-игровом, связанном с жанровой характеристичностью. В варианте для одной валторны подчеркнуто мелосное начало, а в дуэтом варианте преобладает игровое, «состязательное», типичное для классического «двойного» концерта.

В обоих концертах для валторны с оркестром (соответственно, 1974 и 1980) преобладает диалог инструмента и оркестра, а наиболее яркими выступают ансамблевые эпизоды – микро-ансамбли валторны и других духовых инструментов, также демонстрирующие различные виды игрового диалога, – вопросно-ответного, диалога-подхвата, диалога-вторых.

Ключевым моментом в переосмыслении композитором функции валторны в сторону выявления её мелосного потенциала становится «Элегия» для валторны соло (1983), послужившая своеобразным эскизом к «Украинскому концертино». В «Элегии», в соответствии с жанром, композитор утверждает лирический исток национально-украинской валторновой интонации, идущей от протяжной лирической песни с её широким дыханием.

Учитывая специфику устройства валторны, благодаря которому инструмент в плане исполнения отличается запаздывающей атакой, трудностями в мелкой технике и стаккатном штрихе, Л. Колодуб создаёт инструктивно-художественные сочинения – «2 этюда для валторны» (1982), а также «Романс» (1985), – предназначенные для учебно-методических целей. Характерно, что для других медных инструментов подобные произведения, специально направленные на совершенствование исполнительской техники, композитор не создавал, что свидетельствует об особом значении валторны для его авторского стиля.

Завершая общую характеристику валторновых сочинений Л. Колодуба, следует упомянуть виртуозные «Скерцо» для валторны соло (2000), а также brass-ансамбли концертного типа – «Грают валторны, грают тромбоны» для 4-х валторн и 4-х тромбонов (1993) – и «Дуети для мідних духових інструментів на українському мелосі» (2005). В этих сочинениях реализуется универсализм сольно-концертной функции валторны в её взаимодействии с другими инструментами медно-духовой группы. В стилевом плане ансамбли для медных духовых инструментов Л. Колодуба демонстрируют объединение двух художественно-эстетических установок композитора: на необарочную инструментальную концертность и почвенность национальной украинской неофольклорной традиции.

Выводы. Для авторского стиля Л. Колодуба как признанного классика современной украинской музыки характерна значительная роль медно-духового инструментария, в котором тембр и образность валторны выделяются как «титульные». Именно для валторны композитор созданы три концерта с оркестром, ряд камерных сольных и ансамблевых произведений, демонстрирующих разнообразные оттенки «образа» этого инструмента, прошедшего долгий исторический путь

становления в европейской музыке. Стилиевыми ориентирами для композитора служат барочная практика использования инструмента в его аффектных типовых свойствах, а также украинская народная инструментальная культура, национальная композиторская школа, представляющие яркие образцы сольно-концертной и ансамблевой трактовки духовых инструментов, среди которых валторне принадлежит особая роль. Л. Колодуб создаёт функционально разносторонний (сочетание сольных и ансамблевых функций) образ «украинской валторны», в равной мере пригодной для воплощения как мелосно-лирической, инструментально-кантиленной образной сферы, так и эмоционально-игрового начала, что является одной из существенных новаций авторского стиля композитора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском [Текст] / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 280 с.
2. Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади) [Текст] // Науковий вісник : зб. ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2006. — Вып. 50. — 312 с.
3. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики [Текст] / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 318 с.
4. Рыжкин И. Научный приоритет. Об Александре Венгрике [Текст] / И. Рыжкин // Советская музыка. — 1981. — № 11. — С. 104–110.

УДК 78/0712 : 786.2

Евгения Круглова

КЛАССИЧЕСКИЙ РЕПЕТУАР КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ В. КРАЙНЕВА

Говоря о формировании индивидуального стиля музыканта-исполнителя, нельзя не учитывать тех факторов, которые повлияли на этот процесс в период его профессионального обучения. Этот этап связан с накоплением репертуара, обязательной частью которого