

СЕКЦІЯ:  
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ,  
ВИКОНАВСЬКА ТА ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА

*О. Л. Крїнак*

**ФОРТЕПІАННІ КОНЦЕРТИ АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА:  
АСПЕКТИ МОВНОСТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ**

У творчому доробку А. Караманова (1934–2007 рр.) — композитора-симфоніста за типом мислення — особливе місце посідають три фортепіанні концерти, у яких, неначе в дзеркалі, відображається еволюція його стилю. Ознаками цього стилю є гіпертекстуальність — охоплення біблійної тематики в грандіозних циклах симфоній, що потребувало вироблення особливого типу програмного симфонізму з акцентуванням на тих інтонаційних джерел, які відповідають умовній символічній сюжетичі.

Будучи майстром оркестру, А. Караманов постійно звертався до його камерного аналогу — фортепіано, «образ» якого втілюється у різноманітних інтонаційних проявах та багатоскладовій техніці письма. Вихідною моделлю фортепіанного концерту для А. Караманова слугує концерт-симфонія — особливий гібридний жанр, який дозволяє поєднати симфонічне узагальнення з віртуозною технікою музичного діалогу та імпровізаційною свободою як атрибутами сольного концертного жанру.

Разом з тим, кожен з трьох концертів А. Караманова є унікальним за змістом та формою. У Першому (1958) він орієнтується на романтичну модель одночастинної поемної форми, підкреслюючи в ній мобільні ознаки жанру. Концерт має підзаголовок «Юнацький», що розшифровується у двох змістах: у першому фіксується вік самого автора, а у другому — особливий тип світовідчуття, властивий молодості як особливий порі людського життя.

У драматургії концерту панує емоційно-ігрове начало, поєднане з наскрізним симфонічним розвитком тематизму. Композитор поєднує сонатну форму одночастинної поеми з елементами сюїти, котрій притаманна «драматургія гри», що дає підстави казати про сценічну репрезентативність твору. Наразі виникає ціла низка знаків-образів, які нагадують театральні маски, оскільки вони є скоріше віртуальними, «штучними», ніж внутрішньо мотивованими. «Полюси» авторської рефлексії відображають змодельоване в емоційно-піднесеному характері теми головної партії та трагічно-пафосна, але ніби «несправжня» каденція соліста в епізоді *Andante*.

Інша образна «платформа» представлена у Другому концерті (1961), у якому повною мірою реалізовано модель конфліктної симфонічної драматургії в дусі Д. Шостаковича, який володів тоді умами молодих музикантів. Як і Перший, Другий концерт є одночастинним, але його семантика складається не з «образів-масок», а з цілого комплексу стильових цитат, які відсилають до музики минулого (*Dies irae*) та сучасного (тема-монограма Д. Шостаковича). Поряд зі стилізаціями, у Другому концерті, на відміну від Першого, де композитор користувався «готовими», апробованими моделями фортепіанного письма, кристалізуються фактурні формули, властиві його індивідуальному стилю. Зокрема, кристалізується особливий спосіб поєднання асинхронності-

синхронності в координації партії рук піаніста, при якій опорні моменти в одній з них дають можливість імпровізаційних «злетів» в іншій. До того ж, Другий концерт, на відміну від Першого, тяжіє до моделі домінантно-сольного, що реалізовано у численних мікрокаденціях та мікродіалогах з інструментами оркестру.

Справжньою вершиною концертно-фортепіанного стилю А. Караманова і, водночас, одним з кращих та оригінальних зразків цього жанру в українській та світовій музиці ХХ ст. є Третій концерт «Ave Maria» (1968). Його драматургія відображає особливий тип фортепіанно-симфонічної містерії-молитви, реалізованої в тричастинному циклі класичного зразку.

У Третьому концерті діє принцип домінування драматургії над формою-схемою, що відображено в поєднанні християнської молитви та язичницького обряду закликання дощу (слова самого А. Караманова). Музична ідея Третього концерту — недосяжний образ-ідеал Пресвятої Діви, що зумовлює аконфліктність як головну ознаку розвитку інтонаційного сюжету. Тематизм Концерту народжується з теми-епіграфу, представленої в дузі старовинної монодії, яка слугує скріплюючим елементом для всіх трьох частин, де крайні репрезентують «земні пристрасті», а середня (Largo) — як містерія, у якій засобами ритмозвукової пластики унаочнено зміст обрядового дійства. У партії фортепіано виникає унікальна ритмічна «піраміда», що символізує екстатичне злиття «земного» та «небесного», спрямованих у «Космос, який звучить» (слова самого композитора), до якого завжди апелював А. Караманов як релігійний художник.

На відміну від Першого і Другого концерту, які за життя автора були відомими лише в його особистому виконанні, Третій концерт здобув популярність і в концертуючих піаністів світового рівня, зокрема таких, як В. Віардо та К. Щербаков, та посідає чільне місце в репертуарі інших українських, зарубіжних солістів і диригентів. В Україні за Третій концерт, який прозвучав у виконанні О. Яцкова з Національним симфонічним оркестром України під керівництвом В. Сіренка (2000 р.), А. Караманов був удостоєний Шевченківської премії. У цілому триада фортепіанних Концертів А. Караманова ще чекає на нові інтерпретації, покликані розкрити і донести до слухачів інтонаційний потенціал творінь оригінального й самобутнього майстра, представника української композиторської школи, що здобула в його особі світового визнання.

*М. М. Жданов*

### **КАНТАТА А. П. ГАЙДЕНКА «ЧОТИРИ ДІЙСТВА»: АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

В умовах нинішнього розвитку українського хорового мистецтва набуває значущості «порозуміння» виконавських прочитань сучасних творів, які ілюструють звернення до глибинних національних джерел, сакральних традицій і демонструють оригінальність авторського тлумачення усталених жанрових явищ. У цьому контексті принципово важливим постає виконавське осягнення світу хорової музики представника харківської композиторської та виконавської (баянної) шкіл А. П. Гайденка, яскрава особистість якого виокремлюються серед творчих постатей національної культури сучасності.