

О. Л. Крипак

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ФОРТЕПІАННІ КОНЦЕРТИ А. КАРАМАНОВА: «КРИВА» МОВНО-СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ

О. Л. Крипак. Фортепіанні концерти А. Караманова: «крива» мовно-стильової еволюції

Розглянуто особливості концертно-фортепіанного стилю А. Караманова – видатного українського композитора, творчість котрого лише останнім часом стає предметом музикознавчого дискурсу. Окреслюється «крива» мовно-стильової еволюції, етапи якої позначені трьома масштабними концертами композитора, останній з яких, з підзаголовком «Ave Maria», уже здобув світову популярність і увійшов до репертуару видатних виконавців як в Україні, так і за її межами. На основі повного аналізу жанрово-стилістичного комплексу феномену «фортепіанний концерт» запропоновано дефініцію поняття «концертно-фортепіанний стиль», що екстраполюється на авторський стиль А. Караманова в цьому жанрі. Означено та узагальнено характерні ознаки трьох фортепіанних концертів композитора – своєрідного циклу-триптиха, у якому через діяльність А. Караманова як композитора-піаніста втілено константні та індивідуально-новаторські ознаки жанру, що набув значення симфонізованої концептуальної моделі не лише у його творчості, а й у діяльності багатьох композиторів України та зарубіжжя кінця ХХ–ХХІ ст.

Ключові слова: концерт, концертно-фортепіанний стиль, А. Караманов, концертність і симфонізм, триптих фортепіанних концертів А. Караманова.

O. Kripak. A. Karamanov's piano concerts: "curve" of the style and language evolution

The article is devoted to the peculiarities of the concert-piano style of A. Karamanov, an outstanding Ukrainian composer, whose works have only recently become the subject of musicological discourse. The "curve" of style and language evolution is outlined, the stages of which are marked by three large-scale concerts of the composer, the last of which called "Ave Maria" has already gained worldwide popularity and entered the repertoire of outstanding performers both in Ukraine and abroad. Based on a comprehensive analysis of the genre-stylistic complex of the phenomenon of "piano concert", a definition of the concept of "concert-piano style" is offered, which is extrapolated to the author's style of A. Karamanov in this genre. The characteristic features of the composer's three piano concerts

are highlighted and generalized, a kind of triptych cycle, in which through the work of A. Karamanov as a composer-pianist, constant and individually innovative features of the genre are embodied, which became symphonic conceptual model not only in his work, but also in the styles of other authors of the late XX – early XXI centuries.

The relevance of the chosen topic is determined by the need for a systematic consideration of the triptych of piano concerts by A. Karamanov as a significant phenomenon of Ukrainian and world pianism at the turn of the XX–XXI centuries.

The purpose of the research is to reveal the peculiarities of the style and language evolution of A. Karamanov's work, the stages of which are represented by his three piano concerts.

The methodology is a combination of general scientific and special musicological approaches to the disclosure of the stated topic. Among them are: the method of *deduction*, which determines the movement of research from the general (concert as a principle of musical thinking) to special (piano concert) and specific phenomenon (triptych piano concerts by A. Karamanov); methods of *genre* and *stylistic* analysis used in considering the drama and form of all three concerts; methods of *performance* and *texture* analysis aimed at identifying the features of Karamanov's concert pianism.

The results of the research reveal the combination of traditions and innovations in the interpretation of the genre in the concert-piano style of A. Karamanov. All three of his piano concertos are based on different models of drama and form, but common to them is the attraction to the symphonic concept, which brings the concert forms in his music closer to the symphony as a genre of "high generalizations" (Asafiev, 1971).

The scientific topicality of this research is determined by the fact that for the first time in Ukrainian musicology it presents a comprehensive review of the aesthetics and poetics of three piano concerts by A. Karamanov, which reflect the characteristics of modern interpretation of the genre with a tendency to symphonization.

The practical significance of this scientific research is determined by the possibility of applying its provisions and conclusions in the further study of the laws of modern concert-piano style in the works of other composers. The article can be useful

for performers who turn to interpretations of Karamanov's piano concerts, as well as for teachers and students of piano departments and branches of art universities of Ukraine.

Conclusions. The review carried out in this article showed that the concert-piano style of A. Karamanov is an original phenomenon of world piano culture, and therefore requires more in-depth study and performance attention. After all, it embodies the characteristics of a new worldview paradigm, formed on the basis of classical traditions and it is considered as a "bridge" between them and modernity.

Keywords: *concert, concert-piano style, A. Karamanov, concert and symphony, triptych of piano concerts by A. Karamanov.*

Актуальність теми дослідження. Актуальність обраної теми визначається необхідністю систематизованого розгляду триптиха фортепіанних концертів А. Караманова як знаково-го явища українського та світового піанізму межі ХХ–ХХІ ст.

Постановка проблеми. Фортепіанний концерт є одним з основних різновидів концертного жанру, який сформувався і функціонує як один з варіантів симфонії (сонатно-симфонічного циклу або одночастинної симфонії-поєми). Звернення композиторів сучасності до цього жанру зумовлено детермінантами, серед яких головною є світоглядна — відображення процесів взаємозв'язку історичних часів на прикладі відповідних жанрових моделей. Яскравим та самобутнім відображенням останнього є триптих фортепіанних концертів А. Караманова — композитора-філософа, майстра великих форм, який, до того ж, добре знав і володів специфікою фортепіано як інструментом універсальних можливостей. Тому концертно-фортепіанний стиль А. Караманова потребує вивчення як репрезентант не лише його індивідуальних творчих інтенцій, а й як відображення магістральних тенденцій розвитку жанру в сучасному музичному часопросторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість А. Караманова тривалий час була на маргінесі музикознавчих розвідок і лише після здобуття Україною незалежності почала вивчатися як цілісне художнє явище високого етико-естетичного змісту. Центральне місце тут посідають дослідження циклів біблійних симфоній (О. Клочкова, 2005); (О. Польшаєва, 2005); (В. Стадніченко, 2005), а також узагальнені характеристики караманівського стилю в контексті

суспільних та художньо-творчих тенденцій періоду 1990-х — 2010-х рр. (Ю. Холопов, 2005); (Ал. Шнітке, 2005); (О. Ровнер, 2005); (Г. Задніпровська, 2005) та інші автори, праці яких вміщено в збірці, виданій сестрою композитора С. Крилатовою у 2005 р. Щодо фортепіанної музики А. Караманова, зокрема його концертів, то про неї є лише окремі спостереження, які стосуються здебільшого конкретних творів (Л. Локтюшина, 1993); (І. Кошечєва, 2009), а концерти для фортепіано з оркестром (окрім Першого, про який йдеться в рецензії Ал. Шнітке (2005)), з комплексних стильових позицій не розглядалися, що і визначає наукову новизну цієї статті.

Мета статті — виявити особливості мовностильової еволюції творчості А. Караманова, етапи якої репрезентують його три фортепіанні концерти.

Виклад основного матеріалу дослідження. Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова в концентрованому вигляді представлено в трьох фортепіанних концертах, написаних, відповідно, у 1958, 1961 і в 1968 рр. Вони позначають етапи «кривої» мовностильової еволюції автора і охоплюють три періоди його творчості — «класичний» (в іншій версії — «учнівський» або «звичайний») — до 1962 р., «модерністський» — 1963–1964 рр., «релігійний» (або період «повної творчої самостійності») — після 1965 р. (періодизація самого А. Караманова) (Рахманова, 2005).

Жанрова модель концерту для фортепіано з оркестром з властивою їй симфонічною фресковістю і змагальною віртуозністю відповідала багатьом характерним рисам особистості А. Караманова — людини, наділеної вразливою і чутливою психікою, екстраординарними музичними здібностями, масштабністю й різноманітністю творчих прагнень. І хоча титульним жанром його творчості слід уважати симфонію, фортепіанні концерти належать до становлення симфонічного методу автора та відображають різні його характерні особливості (за А. Карамановим, концерт «є симфонічним за природою» (Крылатова, 2005).

Віртуозність у широкому розумінні цього терміну органічно входить у систему координат цілісного караманівського стилю. Модус концертності долучає до системи жанрового взаємообміну, згідно з яким концерт симфонізується, а симфонія узагальнює начало і принцип концертності на концептуальному

рівні, перетворюючи «драматургію гри» в «драматургію кінцевої мети» (Арановский, 1979). Фортепіанна техніка для А. Караманова — один з найяскравіших проявів віртуозного стилю, якому доступні різноманітні комбінації засобів, що відсилають до жанрових витоків і стильових лексем музики різних епох, з якими композитор ініціює творчий діалог.

Аналіз фортепіанних концертів А. Караманова, здійснений з позицій стильової інтерпретації, допомагає відповісти на питання, що формулюється піаністами як «за роялем з ...» (Лонг, 1981), у цьому випадку, — «за роялем з А. Карамановим». Критеріями для такого (за жанром виконавського) аналізу в цій статті є пункти, запропоновані А. Корто стосовно фортепіанного стилю М. Равеля (Корто, 1965): 1) особливість музичної мови; 2) інструментальне здійснення; 3) тематичний вибір; 4) відчуті впливи.

У фортепіанному стилі А. Караманова п. 1 реалізується як особлива ладо-гармонічна система («гіперфонія» або «супертональність»); п. 2 — як відображення її закономірностей у фактурі (монодійно-гармонічний склад із відповідними фактурними формулами); п. 3 — як узагальнено-несюжетна програмність, основана на комбінаториці жанрово-стильових знаків; п. 4 — як моделювання знаків різних «образів» фортепіано, утілених у творчості видатних композиторів-піаністів минулого.

До виконавського аналізу фортепіанних концертів А. Караманова як необхідного компонента належить і розгляд композиційно-драматургічного плану твору, його синтаксичної структури, тематичних та тонально-гармонічних конструкцій, авторських ремарок щодо темпів, артикуляції, динаміки, агогіки та інших виконавських засобів, які слугують цілям надання експресії текстовим елементам і їхніх зв'язкам. Останнє для виконавського аналізу є особливо істотним, оскільки експресія та її типи (Лосев, 1995; Сокол, 1996) слугують цілям додання виконавцем образності художньому тексту в модулі комунікативної тріади «музикант — твір — слухач» (Назайкинський, 1982).

Фортепіанні концерти А. Караманова є унікальними не у формальному, а в змістовному сенсі. У них відсутні ті «штампи», іменовані в побуті «традиціями», про які у зв'язку з Першим «Юнацьким» фортепіанним концер-

том А. Караманова в іронічній формі писав Ал. Г. Шнітке: штамп № 1 — «романтично-піднесений»; штамп № 2 — «елегійно-академічний»; штамп № 3 — «об'єктивна (етюдна) музика» (Шнітке, Крылатова, 2005). Концерт для А. Караманова — спосіб спілкування з масовою аудиторією, до якої необхідно донести змістовну концепцію твору («у мене немає форми, є лише зміст» — слова самого композитора (Рахманова, 2005).

Однією з ознак, що визначають сучасний концертно-інструментальний стиль, є концентрація в музичному матеріалі творів таких властивостей сольюючого інструмента, які зумовлюють сам цей матеріал, діалектику його оформлення і розвитку. Це означає «специфікацію-універсалізацію» інструмента, орієнтацію на його типові фактурні формули, а також розширення їхньої кількості в результаті «переймання», асиміляції властивостей інших інструментів, з якими він «спілкується» в процесі концертного діалогу.

Фортепіанні концерти становлять особливу жанрово-стильову групу в «макрокосмі» караманівського авторського стилю. Автором цієї статті запропоновано визначення поняття «концертно-фортепіанний стиль», яке слугує інструментом аналізу караманівських фортепіанних концертів і конституюється як «відносно стійка змістовна модель музикування, що формується на базі стабільних генетичних норм-ознак (начало і принцип концертності, антифонність, віртуозність, властивості інструмента, типові формули гри на ньому, баланс з оркестром), яка визначає обов'язкові мобільні елементи у вигляді мовної стилістики, що йдуть від мислення та техніки композиторів і виконавців, котрі звертаються до даного різновиду музики» (Кріпак, 2012, с. 9).

Кристалізація стильових норм на рівні жанру, яка спостерігається в еволюції творчості будь-якого композитора, характерна для тих випадків, коли той чи інший жанр представлено в ній системно, як титульний. Якістю стильової репрезентативності відзначаються всі три фортепіанні концерти А. Караманова, які уособлюють типові ознаки етапів становлення його авторського стилю. За «конкретизації через жанр» (якщо перефразувати відомий вислів А. Альшванга (1964)) авторського індивідуального стилю первинним моментом у його розпізнаванні слугує жанрове повідомлення, у цьому випадку, діалог інструмента та

оркестру. Комунікативний «ланцюг» від цієї вихідної функції зумовлює розшифрування інформаційно-структурних і зрештою — образно-змістовних, емоційно-програмних елементів авторського тексту та його можливих виконавських інтерпретацій.

Отже, у понятті концертно-фортепіанний стиль зафіксовано моменти, що дозволяють отримати відповідь на деякі питання — від загальної концепції стилю автора (логіко-емоційне сприйняття стилю), типу відтвореної ним жанрової моделі (сприйняття жанрово-стильового синтезу), особливостей мови безвідносно до жанру (сприйняття авторської мови) — до трактування інструмента, його балансу з оркестром, виконавства («школи» і конкретного авторського, якщо автор є і виконавцем), темброво-фактурного комплексу твору (фоніко-технологічний аспект сприйняття стилю).

А. Караманов належить до плеяди композиторів-піаністів. Він був першим виконавцем більшості своїх фортепіанних творів, зокрема і концертів. Фортепіано відіграло роль і в інших жанрах його музики як джерело, прообраз звучання «нефортепіанних» творів (вокальних, інших інструментальних зразків). У фортепіанному стилі композитора («концертно-фортепіанний» стиль тут є його вершиною і концентратом у плані стильової єдності «автор — інструмент») спостерігається загальна тенденція, яка в цій статті характеризується як академізм: А. Караманову не властиві такі крайнощі, як переважання ударно-шумових ефектів чи імітація «співу» на інструменті. Композитор синтезує ознаки двох основних моделей фортепіанного стилю — ілюзорно-педальне (біфонічне) і реально-безпедальне (монофонічне) фортепіано (Сирятський, 2003). Пріоритетом у стилі фортепіанного письма та гри А. Караманова є перша з них, що йде від Ф. Шопена, Ф. Ліста, М. Ж. Равеля, С. В. Рахманінова, О. М. Скребіна; друга ж — М. П. Мусоргський, Б. Барток, І. Ф. Стравінський, С. С. Прокоф'єв — представлена епізодично, у зв'язку з втіленням характеристичних, зокрема гротескних, образів.

Загальний напрям у сприйнятті фортепіанного стилю А. Караманова можна визначити як тенденцію до колористичного трактування інструмента. Через реєстровку, але з чітким урахуванням фактурно-гармонічних формул, «зручних» для виконавців, у піанізмі А. Кара-

манова відтворюються звучання різноманітних оркестрових тембрів.

«Тембровість» фортепіанного письма А. Караманова більшою мірою проявилася у фортепіанних концертах, де можна почути реальні діалоги інструмента й оркестру, дуети та інші ансамблеві поєднання фортепіано та оркестрових *solī*. У сольній фортепіанній музиці завдання тембрового моделювання вирішується композитором у межах тісного зв'язку з жанрами. У ранніх опусах, що базуються на первинних жанрах — пісенних, моторно-танцювальних, — фактура диференціюється двошарово (відповідно до партій рук піаніста), а стильовою моделлю є ілюзорно-педальне фортепіано. Та сама модель загалом зберігається і у фортепіанних творах «додекафонного» («модерністського») періоду творчості композитора, але з переорієнтацією на горизонтальну лінеарність у фактурі («П'ятнадцять концертних фуг», триптих «Пролог, Думка і Епілог»). Концертність цих творів, відображена в їхніх назвах, фігурує не як певна жанрова форма («концерт без оркестру»), а сягає «началу і принципу» концертності (Асаф'єв, 1971). Для А. Караманова і фортепіанна fuga є концертною формою, оскільки в ній діє принцип діалогу: змагання-спілкування, змагання-угоди голосів, що спільно музикують.

Структурна поетика фортепіанної концертності найповніше розкривається в антифонному поєднанні інструмента й оркестру — у жанрі власне фортепіанного концерту. Концентратом авторського концертно-фортепіанного стилю А. Караманова стали його концерти, серед яких виокремлюється Третій «Ave Maria». Цей твір має всі ознаки власного стилю («стиль одного епохального твору», за В. Холоповою (2000)), що дозволяє провести паралель між поняттями «концертно-фортепіанний стиль А. Караманова» і «стиль Третього фортепіанного концерту». Спільними ознаками тут є: симфонічне трактування інструмента, що виражається в градаціях його концертних функцій від «другого оркестру» (подвійні експозиції тем) до додаткового оркестрового тембру (фони за тематичного рельєфу в оркестрових голосах); синтез двох семантико-композиційних моделей жанру — одночастинної поемної і циклічної.

Характерно, що циклічність у Третьому концерті не передує, а змінює одночастинну

поєднання перших двох концертів, відображаючи таким чином логіку стильового становлення, зворотній хід історичної еволюції жанру: спочатку — концерт-цикл, потім — концерт-поема. Естетично це відтворює модель стильової еволюції мислення А. Караманова — від синтезу («стиснення» циклу в одночастинність) до діалогу (антитестичний контраст-єдність частин циклу його розгортається з основоположної інтонаційної першої ідеї, за словами самого композитора, «великої монопоєдності»).

У концертно-фортепіанному стилі А. Караманова простежується певна динаміка, основана на співвідношенні двох художніх модулів — концертності і симфонічності. Принцип їхнього співвідношення може бути визначений як «виведення другого з першого»: з динаміки концертного діалогу зростає діалектика симфонізму, що у зворотному напрямку впливає на становлення концертності і жанру концерту у творчості композитора. Принцип симфонічної концертності в А. Караманова не зводиться до традиційних семантико-композиційних рішень: сонатної форми або сонатної циклічності. Форма в караманівських фортепіанних концертах народжується з динаміки діалогу, поширюючись на всю композиційну схему, що формується відповідно до акцентованих композитором закономірностей концертного жанру. «Концерт» в А. Караманова в цьому контексті мислиться як принцип, що накладається, начебто, поверх рамок типових моделей концертної форми і постає як синтез жанрів, що історично зумовлювали виокремлення концерту як жанрової форми.

Це відображено в еволюції цілісного фортепіанного стилю А. Караманова, що відбувалась як реалізація концертності від її зовнішніх специфічних ознак (антифони, віртуозність) до універсалізації (трактування фортепіано як інструмента-оркестру). Перебіг цієї еволюції також зумовлює виникнення композиційно-драматургічних рішень його фортепіанних творів: від «готових» форм-схем (тут показовий одночастинний Перший «Юнацький» концерт), «концертизації-циклізації» різних жанрових моделей (фортепіанні цикли «модерністського» періоду) — до остаточної інтеграції модулів концертності і симфонічності в Третньому концерті «Ave Maria».

Злиття цих стилеутворюючих модулів виникало з двох джерел — театральнопластичного (свої симфонії композитор називав «великими балетами») і божественно-літургійного (тексти Святого Письма). У сукупності зазначені джерела становлять узагальнені програми фортепіанних концертів композитора, причому ранні два концерти тяжіють до «пластики», а в Концерті «Ave Maria» обидва джерела створені в співвідношенні «земне-піднесене» відповідно до оприлюдненої автором програми твору.

Фортепіанний стиль А. Караманова розглянутий на основі методики, запропонованої А. Корто стосовно письма для цього інструмента К. Дебюссі і М. Равеля. Пункт 1 у А. Корто — «особливість музичної мови» — у фортепіанному стилі А. Караманова мова виступає як змішана тонально-модальна система; пункт 2 — «інструментальне здійснення» — характеризується оркестрово-кolorистичним трактуванням інструмента; пункт 3 — «тематичний вибір» — тяжіє до узагальнено-несюжетної програмності; пункт 4 — «відчуті впливи» — фортепіанна школа провідних композиторів-піаністів — С. В. Рахманінова, О. М. Скрябіна, С. С. Прокоф'єва, Д. Д. Шостаковича, Ал. Г. Шнітке); із зарубіжних авторів — М. Равель, частково Б. Барток, О. Мессіан, К. Пендерецький.

Трактування жанру фортепіанного концерту в А. Караманова відображає тип авторської рефлексії. Для художньої особистості композитора — людини, наділеної тонкою і чутливою психікою, винятковим музичним даруванням, — характерна масштабність виразу, продуманість та філософсько-естетична глибина концепцій, що повністю досяжна лише у великих формах — концерті та симфонії. Фортепіанні концерти А. Караманова при всіх відмінностях у трактуванні жанрової моделі єдині в змістовному модулі симфонізму-концертності, а тому можуть розглядатися як циклічна тріада (за аналогією з циклами його «біблійних» симфоній).

Графічна «крива» мовностильової еволюції А. Караманова в жанрі фортепіанного концерту простежується в аналітичних етюдах концертів, запропонованих у відповідних дослідженнях автора цієї статті (Кріпак, 2012) та є першим досвідом їхнього комплексного вивчення в аспекті концертно-фортепіанного стилю автора. Перший «Юнацький» концерт

втілює композиційно-семантичну модель концерту-поєми, тобто поєднує ознаки сонатної форми й циклу. Однак і цьому ранньому твору властива стильова інтерпретаційність як відмінна ознака мислення А. Караманова. Композитор акцентує на мобільних ознаках жанру, зіставляє, згідно з К. Дальхаузом, його функції, що «віддають» — «беруть» (Dahlhaus, 1973), у результаті чого виникає жанрово-стильовий синтез змістовного рівня, що проявляється через драматургію. Сонатно-симфонічна логіка з властивою їй «драматургією кінцевої мети» завжди протистоїть поемно-сюїтній «драматургії гри» (Арановський, 1979), яка ніби вторгається в неї, суперечить їй. У результаті емоційно-ігрове начало, пов'язане з юнацьким темпераментом автора, перебиває напруженість наскрізного симфонічного процесу, який у Концерті реалізовано через «готову» сонатну композицію, модифіковану за допомогою вставок-епізодів.

Перший концерт за драматургічним рішенням є театральним, узагальнено програмним, що в поєднанні з емоційно-ігровою логікою в розвитку тематичного і фактурного матеріалу дозволяє визначити його як поему «масок, які звучать». Композитор користується принципом комбінаторики жанрових і стильових знаків, так би мовити, екстраполюючи на себе апробовані концертно-фортепіанною практикою образи в їхньому типовому семантичному висвітленні. Ці образи радше віртуальні, «штучні», ніж внутрішньо-емоційні. Так сприймаються в загальному контексті «ігрової» форми концерту і «емоційно-піднесена» тема головної партії, і «похмура», «трагічно-пафосна» каденція соліста. Це — «крайнощі» в авторській рефлексії, а не діалектично детерміновані сонатно-симфонічні антитези.

У Другому концерті, навпаки, саме ці антитези посідають чільне місце. Композитор розробляє принципи конфліктної драматургії під знаком концертно-симфонічного стилю, передусім, Д. Д. Шостаковича. Другий концерт є одночастинним, як і Перший, але наділений, на відміну від нього, явними атрибутами класичної симфонічності: у формі постійно підкреслюється наявність безперервного наскрізного розвитку, що створюється за допомогою похідності контрастування тем. В образному ладі Концерту доволі багато стильових альянсів, які відсилають до знакових інтоном — стильових і жанрових.

Є й прямі цитати — «Dies irae» і тема-монограма Д. Д. Шостаковича, які разом з жанровими цитатами («марш», «вальс») і стилістикою лістівсько-скрябінської фортепіанної фактури стають джерелом інтонаційних перетворень і «протиборств», аж до реалізації принципу тематичної взаємозамінності, оперування темами-антиподами, що стає можливим завдяки принципу моноспівковості як атрибута архітектоники караманівської музичної форми, що вперше спостерігається в Другому концерті.

Однак модельований у Концерті конфліктний симфонізм не стає ознакою авторського концертно-фортепіанного стилю А. Караманова. Ця модель ним лише апробується, а не реалізується до кінця: зовнішня конфліктність тем перетинається з їхньою внутрішньою спорідненістю, але образне зближення (наприклад, «вальсу» теми побічної партії і теми «року» з початку розробки) є багато в чому штучним, що надає протилежний результат — конфліктність народжує аконфліктність.

До безперечних переваг Другого концерту належить кристалізація в ньому типових фактурно-гармонійних формул авторського фортепіанного стилю, ще не усталених в Першому концерті. Фортепіанне письмо/мова автора стає тут лаконічнішим, що пов'язано з усвідомленням специфіки і значенням асинхронності-синхронності в координації партій рук піаніста: опорні позиційні моменти в одній партії вможливають імпровізаційну свободу і «політність» в іншій. У Другому концерті зберігається колористичний оркестр Першого, але функції його груп та інструментів персоніфікуються. У зв'язку з цим «тембровим тематизмом» активізується роль каденційності в партії соліста, яка не обмежується однією великою каденцією, а містить немало мікрокаденцій (подвійних експозицій тем), що повністю стилістично закріплюється в Третньому концерті «Ave Maria».

Третій концерт — вершина і підсумок, «фінал» циклу з трьох фортепіанних концертів А. Караманова. Тут реалізовано авторський постулат про примат змісту, концепції над засобами його формальної реалізації. Циклічна тричастинна модель Концерту не має нічого спільного з класичною традицією і повністю визначається програмним задумом твору. За словами самого автора, підзаголовок «Ave Maria» в Концерті — лише символ

«Божественного», недосяжного в реальному земному житті. Це — «молитва», жанр якої визначає і пояснює «події», що відбуваються в драматургічних «вузлах» музики Концерту. Друга сторона авторської програми — язичницький обряд-містерія «закликання дощу». Така концепційність аконфліктного і, водночас, емоційно-напруженого типу характерна для стилістики творів «релігійного» періоду творчості композитора, у якому Третій концерт — репрезентант авторської ідеї у сфері концертно-фортепіанного стилю.

Третій концерт в аспекті еволюційної «кривої» цього стилю певною мірою ретроспективний і означає «повернення» до романтичного музичного звукоспоглядання. Однак останній уже є невіддільним для автора від етико-релігійного «містеріального» надзавдання. У музиці Концерту романтичний порив не означає «дії», а є лише «стан». Аконфліктність як ідея «Божественного» ніби гасить усі вибухи земних пристрастей, що з дивовижною точністю реалізовано в засобах мови і жанровій формі Концерту.

Автор знаходить баланс («золоту середину») в сполученні тональності і неомодальності; факторами динамізації форми стають не тонально-тематичні «рухи», а темброво-сонорні і фактурні прийоми письма, серед яких виокремлюється техніка ритмічних перетворень вихідного моноспівкового комплексу. Мобільна імпровізаційність у викладі матеріалу як відображення емоційного тону музики врівноважується стабільною, суворо розрахованою просторово-часовою архітектонікою форми у вигляді чергувань *solī-tutti*, мікрокаденцій соліста, оркестрових *solī*, які символізують божественний порядок у всьому його розмаїтті. Музика Концерту народжується з єдиного джерела — теми-епіграфа, образу «молитви», вирішеного в дусі старовинної монодії. Драматургічно тричастинний цикл Концерту є обрамленням крайніми частинами («земні пристрасті») стрижневого за значенням *Largo* («містерія-молитва»), у якому наочно представлено пластику ритмо-поліфонічного поєднання варіантів ключового секундового мікротиву з теми-епіграфа, що символізує екстатичне злиття «земного» і «Вічного».

Третій концерт відзначається, таким чином, своїм власним стилем, що збігається з основними ознаками з авторським концерт-

но-фортепіанним стилем А. Караманова. Стильова репрезентативність цього твору робить його найбільш репертуарним, порівняно з Першим і Другим, відомими переважно через виконання сольної партії самим композитором. Цей твір ще недооцінений у практиці фортепіанно-концертного музикування. Лише останнім часом, у зв'язку з поглибленням слухацького і дослідницького інтересу до творчості А. Караманова, його фортепіанні концерти зазвучали з естради.

Висновки. У цій розвідці виокремлено та узагальнено характерні жанрово-стильові ознаки трьох фортепіанних концертів композитора — своєрідного циклу-триптиха, у якому через творчість А. Караманова як композитора-піаніста втілено константні та індивідуально-новаторські ознаки жанру, що набув значення симфонізованої концептуальної моделі не лише в його творчості, але й у багатьох композиторів України та зарубіжжя кінця ХХ ст. У творчому доробку А. Караманова (1934–2007 рр.) — композитора-симфоніста за типом мислення — особливе місце посідають три зазначені фортепіанні концерти, у яких дзеркально 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 тих інтонаційних джерел, які відповідають умовній символічній сюжетіці.

А. Караманов, будучи майстром оркестру, постійно звертався до його камерного аналога — фортепіано, «образ» якого втілюється в 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.

Еволюційна динаміка індивідуально-авторського стилю А. Караманова відповідає творчим прагненням етапів його мистецької діяльності (періодизація здійснена самим автором) — «учнівського» («класичного»), «модерністського» («авангардного») та «релігійного» («неоромантичного»). Водночас стиль цього композитора асимілює на особи-

сто-творчому рівні багато ознак, притаманних новим парадигмам музичної естетики ХХ ст.

Графічну «криву» еволюції караманівського стилю в його загальноестетичних та етико-світоспоглядальних нормах-ознаках й техніці письма/мови можна порівняти з творчістю Ал. Г. Шнітке — сучасника і однодумця А. Караманова, у результаті чого виявляється зворотна тенденція: стиль Ал. Г. Шнітке розвивався від діалогу до синтезу, водночас як стиль А. Караманова — від синтезу до діалогу.

Кристалізація стильових норм на рівні жанру, що спостерігається в еволюції творчості будь-якого композитора, характерна для тих випадків, коли той чи інший жанр представлено в ній системно та є «титкульним». Цією якістю стильової репрезентативності відзначаються у творчості А. Караманова фортепіанні концерти, що окреслюють стильові наміри та мовні орієнтації щонайменше двох часових періодів його становлення як творчої особистості. Світоспоглядальний вектор мистецької діяльності автора цих творів визначив жанрово-стильову оригінальність його творчості, де провідна роль належить концертно-симфонічному принципу мислення композитора-симфоніста, що зумовлює наскрізну присутність цього принципу в наповненні будь-якого інтонаційного контенту його творів, зокрема трьох концертів для фортепіано з оркестром.

Перспективи подальших досліджень заявленої в цій статті теми вбачаються в екстраполяції її положень на подальше вивчення творчості як самого А. Караманова, зокрема його творів концертно-фортепіанного стилю, що не лише виступає як репрезентант його індивідуальних творчих інтенцій, але й відображає магістральні тенденції розвитку жанру в сучасному музичному часопросторі, так і поглибленого вивчення творчості його сучасників та послідовників, котрі зверталися до жанру фортепіанного концерту.

Список посилань

- Альшванг, А., Бернадт, Г. (Ред.). (1964). Проблемы жанрового реализма (К 70-летию со дня смерти А. С. Даргомыжского). *Избранные сочинения*. (Т. 1, 97–103). Москва: Музыка.
- Арановский, М. (1979). *Симфонические искания. Проблема жанра в музыке 1960–1975 гг.* Ленинград: Советский композитор.
- Асафьев, Б. В. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение.
- Заднепровская, Г., Крылатова, С. (Ред.). (2005). Риторические фигуры в музыке ХХ века (на примере творчества А. Караманова). *Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи* (с. 284–254). Москва.
- Клочкова, Е. (2005). *Библейские симфонии Алемдара Караманова*. Москва: Классика-XXI.
- Корто, А. (1965). *О фортепианном искусстве: Статьи. Материалы. Документы*. Москва: Музыка.
- Кошечева, И. (2009). Фортепианные произведения А. С. Караманова. *Музыка и время*, 9, 16–22.
- Кріпак, О. Л. (2012). *Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Крылатова, С. (Ред.). (2005). Беседа Александра Соколова с Алемдаром Карамановым. *Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи* (с. 200–213). Москва.
- Локтюшина, Л. Ю. (1993). *Фортепианное творчество Алемдара Караманова: дипломная работа*; А. С. Белоненко (Научный руководитель), Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, кафедра истории музыки [рукопись].
- Лонг, М., Мильштейн, Я. (Ред.) (1981). За роялем с Клодом Дебюсси. *Исполнительское искусство зарубежных стран* (с. 38–74). Москва.
- Лосев, А. (1995). *Форма. Стиль. Выражение*. Москва: Мысль.
- Назайкинский, Е. В. (1982). *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка.
- Польдяева, О., Крылатова, С. (Ред.) (2005). Апокриф или послание? О творчестве Алемдара Караманова. *Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи* (с. 102–131). Москва.
- Рахманова, М., Крылатова, С. (Ред.) (2005). Музыка — проводник звучащего мира. *Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи* (с. 40–49). Москва.
- Ровнер, А., Крылатова, С. (Ред.) (2005). Уникальный творческий путь Алемдара Караманова. *Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи* (с. 196–200). Москва.
- Сирятський, В. О. (2003). *Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва*. Харків: Факт.
- Сокол, О. В. (1996). *Стилістика музичного мовлення та термінологічні ремарки*. (Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 — «Музичне мистецтво»). Київ.
- Стадниченко, В., Крылатова, С. (Ред.) (2005). Евангелие от Караманова. *Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи,*

- беседы, исследования, радиопередачи (с. 144–152). Москва.
- Холопов, Ю., Крылатова, С. (Ред.) (2005). Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов. *Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи* (с. 76–95). Москва.
- Холопова, В. Н. (2000). *Музыка как вид искусства*. Москва: Лань.
- Шнитке, Ал., Крылатова, С. (Ред.) (2005). В поисках своего пути. *Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи* (с. 29–33). Москва.
- Dahlhaus, C. (1973). Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Bern; Munchen; Francke.
- References**
- Alschwang, A., Bernand, G. (Ed.) (1964). Problems of genre realism (On the 70th anniversary of the death of A. S. Dargomyzhsky). *Izbrannye sochineniya*. (Vol., 1, 97–103). Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Aranovsky, M. (1979). *Symphonic searches. The problem of genre in music 1960–1975*. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. [In Russian].
- Asafiev, B. V. (1971). *Musical form as a process*. Leningrad: Muzyka, Leningradskoe otdelenie. [In Russian].
- Corto, A. (1965). *About piano art: Articles. Materials. Documents*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Dahlhaus, C. (1973). Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Bern; Munchen; Francke. [In German].
- Kholopov, Yu., Krylatova, S. (Ed.) (2005). Outsider of Soviet music: Alemdar Karamanov. *Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Memoirs, articles, conversations, research, radio broadcasts* (pp. 76–95). Moscow. [In Russian].
- Kholopova, V. N. (2000). *Music as an art form*. Moscow: Lan'. [In Russian].
- Klochkova, Ye. (2005). *Biblical Symphonies of Alemdar Karamanov*. Moscow: Classics-XXI. [In Russian].
- Koshcheyeva, I. (2009). Piano works by A. S. Karamanov. *Muzyka i vremya*, 9, 16–22. [In Russian].
- Kripak, O. L. (2012). *A. Karamanov's concert-piano style (based on three concerts for piano and orchestra)*. (Author's dissertation, Candidate of Art History). Kharkiv. [In Ukrainian].
- Krylatova, S. (Ed.) (2005). Conversation of Alexander Sokolov with Alemdar Karamanov. *Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Memoirs, articles, conversations, research, radio broadcasts* (pp. 200–213). Moscow. [In Russian].
- Loktyushina, L. Yu. (1993). *Piano works by Alemdar Karamanov: diploma work; A. S. Belonenko (Scientific superintendent), St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, Department of Music History [manuscript]*. [In Russian].
- Long, M., Milstein, I. (Ed.) (1981). At the piano with Claude Debussy. *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran* (pp. 38–74). Moscow. [In Russian].
- Losev, A. (1995). *Form. Style. Expression*. Moscow: Mysl. [In Russian].
- Nazaykinsky, E. V. (1982). *Logic of musical composition*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Poldyaeva, O., Krylatova, S. (Ed.) (2005). Apocrypha or message? About the work of Alemdar Karamanov. *Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Memoirs, articles, conversations, research, radio broadcasts* (pp. 102–131). Moscow. [In Russian].
- Rakhmanova, M., Krylatova, S. (Ed.) (2005). Music is the conductor of the sounding world. *Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Memoirs, articles, conversations, research, radio broadcasts* (pp. 40–49). Moscow. [In Russian].
- Rovner, A., Krylatova, S. (Ed.) (2005). Alemdar Karamanov's unique creative path. *Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Memoirs, articles, conversations, research, radio broadcasts* (pp. 196–200). Moscow. [In Russian].
- Schnittke, Al., Krylatova, S. (Ed.) (2005). In search of his way. *Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Memoirs, articles, conversations, research, radio broadcasts* (pp. 29–33). Moscow. [In Russian].
- Sokol, O. V. (1996). *Stylistics of musical speech and terminological remarks* (Author's thesis for science degree of cand. of art history: special. 17.00.03 –“Musical art”). Kyiv. [In Ukrainian].
- Stadnichenko, V., Krylatova, S. (Ed.) (2005). Gospel of Karamanov. *Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Memoirs, articles, conversations, research, radio broadcasts* (pp. 144–152). Moscow. [In Russian].
- Syriatsky, V. O. (2003). *Modest Mussorgsky as a reformer of piano art: manual*. Kharkiv: Fakt. [In Russian].
- Zadneprovskaya, G., Krylatova, S. (Ed.) (2005). Rhetorical figures in the music of the XX century (on the example of the work of A. Karamanov). *Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Memoirs, articles, conversations, research, radio broadcasts* (pp. 284–254). Moscow. [In Russian].

Надійшла до редколегії 15.03.2021