

характеризувати будь-які колективні форми культури. Якщо звернутися до сучасних інтерпретацій суспільства, нації, етносу – виявляється, що культурний аспект складає не другорядну, а сутнісну їх характеристику. У будь-якому варіанті передбачається наявність константних ознак, які можуть бути певним чином асоційованими з традицією. Наближення результатів наукового осмислення ідентичності до реальної практики її творення передбачає уявлення про неї як динамічний і нескінченний процес, про відкритість кінцевого результату ідентифікації, його відносність. Перспектива ідентифікації задається специфікою та станом суспільства, але найбільш гостро проблема ідентичності постає там, де виникає проблема вибору, а відтак і моделюється можливість множинної ідентифікації. Методологічна мобілізація навколо понять «культура» та «ідентичність» як категорій, що припускають їх розгляд в надзвичайно широкому дослідницькому діапазоні припадає на модерну добу. Йдеться про період усвідомлення кризових явищ як неодмінних проявів соціальної динаміки. Інакше кажучи, у центрі уваги опиняються ті смисли, які виходять за межі звичного, тобто – за межі традиції. Цю ситуацію узагальнено сформулював С. Холл зазначивши історичний вимір ідентичності як безумовно необхідний [5]. Йдеться про намагання зберегти уявлення про історичну незмінність в умовах реальної мінливості історії. Нашарування різних традицій в межах одного суспільства та можливість індивідуального вибору будь-якої з них породжує ефект полікультурності, де не стільки опанування, скільки орієнтованість на певні культурні норми стає основним змістом ідентифікації. «В умовах культурної полівалентності претензії ідентичності навряд чи спрямовані на консенсус з імперативами, які залишилися майоріти на далеких підступах» [3, с.81].

На наш погляд культурний контекст колективної ідентифікації може розглядатися так само природно, як і її історичний вимір. Йдеться про незамінність та нерозривність культурних та історичних змістів у формуванні ідеї соціального укладу. Побудови якихось універсальних типологізацій та систематизацій ідентичності є неефективними в силу специфічності самого явища, яке є центральним у цих конструкціях. Очевидно, що культурну ідентичність так само, як історичну ідентичність, яким іноді надається окремий статус, варто розглядати у контексті реалізації процесу ідентифікації як його різні проєкції, а не окремі види. Для більш чіткого означення ролі історичних та культурних складових особистісних чи групових ідентичностей у подальшому варто звернути увагу на їх роль та форми для конституювання та функціонування будь-якої соціальної групи чи спільноти, а також для легітимізації та означення внутрішніх та зовнішніх символічних кордонів суспільств.

#### Джерела та література:

1. Бауман З. Индивидуализированное общество / З. Батман; под ред. В. Л. Иноземцева; [пер. с англ.]. – М. : Логос, 2002. – 390 с.
2. Бергер П. Социальное конструирование реальности : трактат по социологии знания / П. Бергер, Т. Лукман. – М. : Медиум, 1995. – 323 с.
3. Костенко Н. Культурні ідентичності: перетворення і визнання / Н. Костенко // Соціологія, теорія, методи маркетинг. – 2001. – № 4. – С. 69-88.
4. Поршнев Б. Ф. Социальная психология и история / Б. Ф. Поршнев. – М. : Наука, 1979. – 235 с.
5. Hall S. Who Needs "Identity"? / S. Hall, P. Gay (eds) // Questions of Cultural Identity. – London : Sage, 1996. – P. 1-17.

**Крипак О.Л.**

**УДК 78.01**

### **ФОРТЕПИАННОЕ ПИСЬМО А. КАРАМАНОВА: ЯЗЫК, ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ, ТЕМАТИЧЕСКИЙ ВЫБОР, ВЛИЯНИЯ**

Фортепианное письмо А. Караманова подчинено общестилевым тенденциям его творчества, отражает их, но имеет и собственную специфику. Сам термин «письмо» находится в иерархической системе категории стиля, но отличается большей конкретностью, поскольку письмо связано с фактурой, а последняя – с ее предназначенностью для определенного вида музыкального исполнения. Фортепианный стиль специфичен в том смысле, что письмо для этого инструмента предопределено его особенностями и складывается у конкретного автора на основе знания музыки, написанной ранее (или пишущейся сейчас) для него. Это знание складывается у композитора в результате претворения, моделирования, синтеза исполнительских приемов, предопределяющих то, что теоретики и практики фортепианного исполнительства называют «пианистичностью».

Речь идет не только об «удобстве» авторской фортепианной фактуры для исполнителя, хотя и это немаловажно, но и о воплощении в ней авторского индивидуального языка, средства которого как бы накладываются на типовые модели фактурно-пианистических формул. Как отмечал Я. Мильштейн, «каждое произведение имеет свой особый язык, входящий в состав данного языка автора. Разумеется, есть исполнительские гении, которые посредством художественной интуиции могут многого достичь сразу. Но большинству исполнителей, и даже очень талантливым, сразу это недоступно. Они должны прежде всего приобрести «связку ключей» к данному автору, познать шаг за шагом его стилистические особенности. Только тогда они смогут «прочитать» этого автора без «словаря»» [4, с. 10].

«Связка ключей» означает характеристику и общее представление о стиле произведения, причем, на всех уровнях стилевой иерархии – от «стиля эпохи» (периода в истории развития фортепианной культуры) до «стиля автора» как репрезентанта этого периода, занимающего свое особое место в нем. Речь может идти и о стиле

одного эпохального произведения (В. Холопова [9]), к которому у А. Караманова относится Третий фортепианный концерт.

Для характеристики стиля, его преломлений в письме (фактуре) для конкретного инструмента (фортепиано) необходимы сравнительные исходные данные. «Все познается в сравнении», хотя, если следовать немецкому дополнению к этой поговорке, «каждое сравнение «хромает»». Последнее означает, что «сравнивающий» всегда объективен не до конца, поскольку имеет свою позицию в оценке рассматриваемых явлений. В книге об искусстве фортепианной игры А. Корто [3, с.153] предпринимает сравнительный анализ фортепианных стилей К. Дебюсси и М. Равеля, классифицируя его позиции по следующим пунктам:

- характер музыкального языка;
- инструментальное осуществление;
- тематический выбор;
- испытанные влияния.

Фортепианный стиль (письмо) А. Караманова может выступить объектом для сравнения в более широком, эпохальном контексте – в рамках его отношения к тенденциям в области современного и классического вариантов написания музыки для фортепиано. Прежде всего, А. Караманова можно назвать композитором-пианистом, который, не будучи виртуозом масштабов Ф. Шопена или С. Рахманинова, все же в полной мере владел искусством фортепианной игры, обрел собственную исполнительскую манеру. Он получил соответствующее образование, закончив Московскую консерваторию как композитор и пианист (по композиции – по классу проф. С. Богатырева, по фортепиано – по классу проф. Я. Натансона, представлявшего школу проф. С.Фейнберга). «Ученический» период, продолжавшийся почти десять лет, был, таким образом, связан не только с изучением техники композиции, но и освоением разнообразного репертуара по фортепиано, в том числе, и собственных произведений, ряд из которых впервые прозвучал в авторском исполнении (Первый и Второй концерты для фортепиано с оркестром).

Если следовать логике А. Корто, то первичным в определении специфики фортепианного письма композитора является характер музыкального языка. Глобальность этой категории означает, что фортепианная музыка А.Караманова не только отражает эволюцию его языковых ориентаций («романтизм – модернизм – романтизм»), но и содержит в себе стиле-языковые формулы, сохраняемые через индивидуально-исполнительский стиль автора. Вместе с тем, начиная с «модернистского» периода, стиль А.Караманова в области языка унифицируется (фортепианные «Пролог, Мысль и Эпилог», «Музыка №1», «Музыка №2» (1962 г.), «Девятнадцать фуг» (1964 г.)). Композитор шел к разработке системы, определяемой им как гиперфония или супертональность: «Мне трудно объяснить словесно ее смысл, гораздо легче показать за роялем. В принципе тут все очень просто: элементарные тональные, гармонические, ритмические построения накладываются друг на друга со смещением. Интервал смещения в каждом случае определен; в области звуковысотной часто избирается интервал нонь» [6, с.43].

Если считать предварительной пробой пера ранние фортепианные опыты, в основном, жанровые миниатюры с программными подзаголовками типа «Вечерний закат», «Ноктюрн», «Осенний вечер», «Моя тайна» и т.д., то точкой отсчета формирования «фортепианного языка» композитора являются сочинения 50-х годов – две Сонаты для фортепиано (1953 г., еще две были написаны позднее, в 1960-61 гг.); сюита «Времена года» (1954 г., само название указывает на языковой источник – цикл П. Чайковского); ряд концертных пьес в шопеновской стилистике, но с чертами национально-русского (отчасти, «русско-восточного») в тематизме (например, «Рондо», опубликованное в 1958 г.). В этот же период были созданы два фортепианных концерта, обобщающие фортепианный стиль «ученического» периода именно на уровне языка (см. их подробный анализ в следующих подразделах данного раздела диссертации).

К числу языковых произведений для фортепиано рассматриваемого периода, как представляется, относится пьеса «Ave Maria» (1959 г.), выполненная в духе фортепианной арии (ария - первый образец концертности, по Б.Асафьеву), - миниатюрная предвестница идеи Третьего концерта. Образцами языковых ориентаций раннего этапа фортепианного творчества А. Караманова могут служить сравнительно немногочисленные программные миниатюры - «Два танца» (1959 г.), пьесы «Крошка», «Галоп», «Песня» и др., созданные в начале 60-х гг., инструктивно-художественные «Два этюда» (1961 г.), а также «Вариации для фортепиано» (изданы в 1962 г.).

Программные миниатюры по языку диатоничны и написаны в духе прокофьевской лирической жанровости. Их фактура нарочито упрощена. Преобладают «мягкие» диссонансы в гармонии, примером чего может быть начало пьесы «Крошка», где использована в пародийном плане типовая фактура классической гомофонии – мелодия в трехдольном размере и аккомпанемент типа «бас-аккорд» (см. пример №1 в Приложении). В среднем разделе пьесы фактура имеет черты антифонности, а гармония отличается ладово-красочными соотношениями вертикалей в стилистике двенадцатизвуковой тональной диатоники С.Прокофьева (пример №2 в Приложении).

Пьеса «Галоп» отличается преобладанием ударности прокофьевско-бартоковского типа в трактовке фортепианной звучности. Существенным моментом здесь является не только технический прием «двойных нот», но и линейно-гетерофонное изложение в партиях рук пианиста в виде разнонаправленных параллельных терций (пример №3 в Приложении).

Лапидарно-ударное фортепиано, представленное в языке раннего А. Караманова в сочетании с расширенной тональностью смешанного гармонико-мелодического вида, не является единственным стилевым компонентом. Обращает на себя внимание и фигурационная техника, по традиции фортепианного стиля сосредоточенная в этюдах и в вариациях. Так, два виртуозных этюда 1961 г. демонстрируют типичную для А.Караманова технику фигурационной фортепианной полирегистровки. В ее основе – октавность и квинтовость, вытекающие из

реально-беспедальной (термин В. Сирятского [7]) фактуры русской фортепианной школы в лице, прежде всего, М. Мусоргского. В Первом этюде интервальной основой является переключка октав, образующих фигурационный узор далеко сопрягаемых регистров (пример №4 в Приложении). Во Втором этюде регистровая пространственность подчеркнута «пустыми» квинтами, являющимися моноинтервалами для построения всей вертикали, на фоне которой звучит конструктивно ясная и однообразная по ритмике мелодия (пример №5 в Приложении).

Аробированным на первом этапе фортепианного творчества А. Караманова оказывается и жанр вариаций, традиционный для русской школы («Вариации для фортепиано», 1962 г.). Вариационность А. Караманова импровизационна по своей природе и мало чем напоминает классицистские строгие (фактурные) вариации на неизменную гармонию и структуру. Цикл строится на основе уже типично карамановской попевочной техники, где свобода импровизационных решений при варьировании не сковывается развернутой мелодико-гармонической структурой (в примере №6 Приложения приведена тема Вариаций, по характеру музыки близкая колыбельной). В вариациях на эту тему демонстрируются возможности ее «расцветивания» путем взлетающих пассажей, чередующихся с аккордами *staccato*. Все это происходит в рамках тихой динамики, что в целом становится типичным для фигурационно-виртуозного фортепианного письма композитора (пример №7 в Приложении). Данный вариационный цикл более всего близок рахманиновской модели, хотя у А. Караманова отсутствует (уже отсутствует) аффектация и волновые нагнетания-спады, свойственные фактуре в вариациях С. Рахманинова-романтика («Рапсодия на тему Паганини»). В вариациях «на колыбельную» А. Караманова преобладает своеобразная тихая токкатность с опорой на нон-легатный штрих, становящаяся одним из существенных признаков его фортепианного языка в сочинениях, написанных уже в другой звуковысотной системе – атональности и додекафонии (3-я и 6-я вариации, примеры 8-а и 8-б в Приложении).

В меньшей мере для фортепианного письма раннего А. Караманова характерны дебюссистско-равелевские красочные звукокомплексы, основанные на дублировках мотивов-зерен. Композитор предпочитает монодийно-гетерофонное письмо в духе русской школы М. Мусоргского - С. Рахманинова в сочетании с фортепианной ударностью Б. Бартока и С. Прокофьева. Вместе с тем, звуко-колористические эффекты обертоновых гармоний К. Дебюсси и М. Равеля не чужды звуко-изобразительным эпизодам фортепианных концертов, о чем подробнее будет сказано далее.

Типовые особенности фортепианного письма, сформировавшиеся уже в «ученическом», а затем в «модернистском» периодах творчества А. Караманова (несмотря на языковые различия, они по-сути те же), дают ответы на два вопроса из аналитической сравнительной модели А. Корто – о языке (в данном случае, фактурно-гармонической его стороне) и о влиянии. Что касается инструментального осуществления и тематического выбора, то под первым следует понимать, по А. Корто, особенности экспрессии, заложенной в типах фактуры и важной для исполнения той или иной конфигурации звуковой ткани (пианистические фактурные формулы). Под тематическим же выбором А. Корто понимает не музыкально-тематический материал фортепианного произведения, а различные виды «идей», «программ», «моделей», побудивших автора к его созданию.

У А. Караманова параметры фактуры в соотношении ее вертикали, горизонтали и глубины раскрываются через исполнительский анализ текстов, в котором всегда необходима конкретика. Поэтому об инструментальном осуществлении будет уместнее говорить в развернутых аналитических этюдах Концертов. Тематический выбор у А. Караманова как фортепианного композитора достаточно широк, хотя как тенденция уже в раннем периоде его творчества обнаруживается приоритет «чистых» инструментальных жанров с минимумом экстрамузыкальной тематики. «Музыкально» мыслящий композитор не нуждался в таких программах, что отражено и в обобщенно-философском его подходе к библейским источникам. Тем не менее, «обобщение через жанр» (А. Алышванг [1]) не чуждо карамановским ранним фортепианным опусам, в которых трудно найти не апробированные композитором жанровые модели.

Что касается программности, то ее «осведомляющие знаки» (О. Соколов [8]) имеют в фортепианной музыке А. Караманова подчиненное значение и раскрываются на обобщенном уровне, далеко от прямого следования сюжетности, даже если идеей сочинения послужил литературный источник (обобщенно-несюжетный тип программности, по В. Бобровскому [2]). Это характерно, в частности, для программного замысла Третьего фортепианного концерта «Ave Maria», где композитор имел в виду несколько равноценных программ.

Отношение композитора к тематическому выбору – теме и идее сочинения, любого типа программе – в целом двойственно: «с одной стороны, композитор настаивает на имманентно-музыкальной природе своего творчества, с другой – настойчиво подчеркивает связь с первоисточником, что само по себе не противоречиво» [5, с.122]. Композитор в своих высказываниях всегда призывал к необходимости знания программы сочинения, особенно, если речь идет о Священном Писании: «Для того, чтобы лучше знать и понимать мои симфонии, нужно знать и понимать святыя писания, поскольку моя музыка находится с ними в непосредственной связи» [там же, с.121]. Вместе с тем, программы (темы, идеи, заголовки, авторские комментарии и т.д.) сочинений А.Караманова всегда содержат обобщенную символику, допускающую постановку в восприятии, на уровне акустического результата, различных «сюжетов». Так, говоря о Шестой симфонии (цикл «Совершишася») А. Караманов, поясняя содержание текста Апокалипсиса («Богородица есть Пристань-спасение»), отмечает: «эта музыка обладает такой мощной силой, что может выдержать и любую другую программу» [там же].

В области тематического выбора сосредоточены основные противоречия творческого метода А.Караманова в виде соотношения пафосности и идиличности, православия и язычества, религиозности и светскости и т.д. Эти противоречия снимаются при рассмотрении жанрового и стилевого содержания его произведений, воплощающих «тему» в соответствующих композиционных структурах. Для фортепианного письма композитора особое значение при этом приобретают пианистические формулы, отбор и комбинаторика которых наиболее полно представлены в жанре фортепианного концерта.

## Приложение

### Пример №1

Пьеса "Крошка"  
(начало)

Moderato

### Пример №2

Пьеса "Крошка"  
(средний раздел)

Allegro

### Пример №3

Пьеса "Галоп"

Allegro

### Пример №4

Первый этюд

Prestissimo

Пример №5

Второй этюд

Allegretto

*mp* sempre quasi legato

Пример №6

"Вариации для фортепиано", тема

Moderato

*mp* *mp* *pp*

Пример №7

Вар. №1

Allegretto grazioso

*pp* *p* rit. a tempo cresc. *mf*

## Пример №8-а

Вар. №3

Andantino espressivo

*pp* *p* *cresc.*

*mf* *p*

## Пример №8-б

Вар. №6

Allegretto

*mp sempre staccato*

## Источники и литература:

1. Альшванг А. Проблемы жанрового реализма / А. Альшванг // Избр. Соч. – М., 1964. – Т. 1 – С.97-103.
2. Бобровский В. Программный симфонизм Шостаковича / В. Бобровский // Музыка и современность. – Вып. 3. – С. 33-41.
3. Корто А. О фортепианном искусстве. Статьи. Материалы. Документы / А. Корто. – М. : Музыка, 1965. – 363 с.
4. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства / Я. И. Мильштейн. – М. : Сов. композитор, 1983. – 262 с.
5. Польшяева Е. Апокриф или послание? / Е. Польшяева //Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / С. С. Крылатова. – М. : «Классика-XXI», 2005. – С. 102-131.
6. Рахманова М. Музыка – проводник звучащего мира / М. Рахманова // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / С. С. Крылатова. – М., 2005. – С. 40-49.
7. Сирятский В. О. Модест Мусоргский як реформатор фортепианного мистецтва : навч. посіб. / В. О. Сирятський. – Х. : Факт, 2003. – 142 с.
8. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов // Проблемы музыки XX века. – Горький, 1977. – С. 12-58.
9. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие : в 2-х ч. / В. Н. Холопова; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – СПб. : Лань, 2000. – 319 с.