

Крипак О.Л.

УДК 781.62(477)

МОДУСЫ И МОДЕЛИ КОНЦЕРТНО-ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ

А. КАРАМАНОВА: «КОНЦЕРТНОСТЬ», «СИМФОНИЧНОСТЬ»

Целью настоящей статьи является рассмотрение сущности концертного принципа в фортепианном творчестве А.Караманова. Базовой основой определения концертно-фортепианного стиля послужили идеи Б.Асафьева о принципе концертности как «роде, фазе» в эволюции музыкального мышления [1, с.219]. При сочетании идеи (принципа) концертности с определенным исполнительским составом – вокальным, инструментальным, смешанным – возникают различные стилевые спецификации концертности, среди которых фортепианная концертность, конституируемая в понятии «концертно-фортепианный стиль» (см. об этом в статье автора: [3]).

Теоретическое понятие «концертно-фортепианный стиль» конкретизируется в своем смысловом значении применительно к творчеству каждого отдельного автора и исполнителя. Здесь образуются (с учетом стилевой эволюции) внутривидовые группы произведений, которые должны содержать общие черты – от идейных установок автора (соавторов, если иметь в виду и исполнителя) до технологии письма и исполнения, – позволяющие усмотреть в отдельном сочинении их почерк, определяющий узнаваемость стиля как именно «этого».

Фортепианный стиль А.Караманова (концертность здесь является его общим генетическим признаком) отличается ярко выраженным индивидуальным качеством. Несмотря на различия в стилистике языка периодов творчества композитора – «ученического», «модернистского», «религиозного» (периодизация

самого А.Караманова [9]), – разные жанровые ориентации, карамановская фортепианная музыка изначально объединена на основе двух основных модусов его стиля – концертности и симфоничности, реализуемых на основе импровизационной вариационности.

Генетически первичным в стилеобразовании у А.Караманова является модус концертности, понимаемый по-асафьевски как «...динамика диалога, а с ней и ясное проведение диалектического принципа» [1, с. 218]. Говоря о принципе концертности, обеспечивающим интонационную конкретизацию симфонической диалектической идеи, Б.Асафьев отмечал, что «...в музыкальном оформлении диалектичность проявляется нагляднее, когда конкретно выступают инструменты как носители тезиса и антитезиса и идеи контраста, не в смысле только различия тем, а в смысле взаимопроникновения противоположных предпосылок и различного их обоснования в процессе музыкального становления» [там же, с.219].

Что касается модуса симфонизма и его традиционной семантико-композиционной реализации – сонатности, то «...ошибочно считать только сонатную форму носительницей диалектического музыкального сознания» [там же]. Рассматривая концерт как «вид музыки», «способ или манеру исполнения», не следует считать «...все виды его проявления за неопределившуюся форму или за частный случай приложения сонатной формы» [там же]. Генезис концертной музыки усматривается в «первейшей концертной форме» – арии, а затем в симфонии (увертюре) [там же]. Можно говорить и о «преломлении» концертного принципа, и даже его «извращениях» (одно из них: виртуозность *an und für sich* (с нем., «исключительно для себя»)) [там же]. Современный концерт есть расширение и углубление принципов музыкального развития и приемов разработки «...в смысле динамически интенсивного развертывания, путем инструментального диалога, заложенных в тезисе – в точке отправления (будь это тема, попевка или какое-либо простейшее сопряжение) импульсов к раскрытию потенций материала» [там же, с. 220].

Это полностью относится к мышлению А.Караманова, для которого сонатность и симфонизм – глобальные категориальные стержни музыки как самостоятельного вида искусства – вырастают из идеи концертности, преломляемой в разные эпохи стилистически по-разному. Магистральной тенденцией в эволюции концертности как генезиса симфонизма была, по Б.Асафьеву, идея развития, диалектического по своей сущности, которая «...начинает овладевать всеми частями схемы и, р а с п и р а я с ь, превращается в главное, в цель» [там же]. (Разрядка автора. – О.К.).

Это коснулось в первую очередь тематизма (темы-«зерна» у Л.ван Бетховена), затем включило в свою орбиту вариационность, полифонические формы в виде канона и фуги, наконец, в XX в. был сделан «последний шаг: каждый инструмент и присущий ему звукоматериал являются носителями диалектического развития музыкальной идеи, переводя п о т е н ц и а л ь н у ю э н е р г и ю м а т е р и а л а в м у з ы к а л ь н о е д в и ж е н и е, в котором и раскрывается динамика звучания» [там же]. (Разрядка автора. – О.К.).

Обобщая, можно сформулировать общую логику по-асафьевски понимаемого модуса концертности как предтечи симфонизма в следующих тезисах:

- принцип концертности первичен по отношению к преломляющим его формам-схемам;
- в его основе – динамика диалога («соревнования-соглашения»), распространяемая путем «распора» (термин Б.Асафьева, употребляемый также и Б.Яворским [10]) на всю композиционную схему-конструкцию произведения;
- концерт как вид музыки, способ или манера исполнения не сводится к характеристике своего жанрового стиля, а существует во всей совокупности жанров как принцип мышления, прежде всего, «чистого» музыкально-инструментального;
- эволюция принципа концертности к XX в. привела, с одной стороны, к плюрализму жанровых форм концерта как вида музыки, с другой стороны к приоритету видовых инструментальных стилей в концертном творчестве, при котором определяющим в реализации концертного принципа является сам инструмент (инструменты, голоса) и присущий им звукоматериал, организованный и оформленный соответственно диалогу-диалектике глобального концертного модуса.

Глубинные основы концертности распространяются на фортепианную музыку А.Караманова во всей совокупности ее жанров. Более того, концертность не является прерогативой исключительно фортепианного жанра. Концертный диалог-соглашение в равной степени характерен у А.Караманова и для симфонии, и для концерта как жанра, и для цикла вокальных или инструментальных миниатюр. Различны только масштабы и модели «преломления» (Б.Асафьев) этого модуса. Эволюция фортепианного стиля А.Караманова протекала под знаком реализации концертности в направлении от внешних признаков (виртуозность) к универсализации, преломлении концертного принципа в масштабных симфонизированных композициях. Композитор шел по пути, отражающем выделенные Б.Асафьевым этапы претворения начала и принципа концертности, развернутым как бы вглубь.

Сначала это был этап моделирования готовых форм-схем (пьесы-миниатюры и циклы «ученического» периода, отчасти – Первый фортепианный концерт). Следующим этапом была «концертизация-циклизация» жанровых моделей в «модернистский» период (фортепианный триптих «Пролог, Мысль и Эпилог» (1962 г.)), цикл «Пятнадцать концертных фуг»: написанные – 1964 г., издание – 1984 г. первоначальный замысел – «Пять прелюдий и Девятнадцать концертных фуг для фортепиано»). Здесь принцип концертности преломляется в обобщенно-симфонической манере, поскольку в языке доминирует свободная атональность и микротематизм монопопевочного (выражение самого А.Караманова) типа.

Наконец, завершающим этапом в претворении модусов концертности и симфоничности становится созданный в «религиозный» период циклический Третий фортепианный концерт Ave Maria (1968 г.), которому предшествовал Второй (1961 г.), где была апробирована одночастная (поэзная) модель жанра.

Свободная атональность и додекафония, связанные с «модернистским» периодом творчества А.Караманова, в плане концертности открыли перед композитором возможность тотальной организации звукового материала, не зависящего от «внешних» воздействий, подчиненного собственной логике, свободного в рамках этой логики. Отсюда – путь к симфонизму как методу мышления, который для А.Караманова был основополагающим. Композитор постоянно подчеркивал, что он является симфонистом, имея в виду не только итоговые «библейские» симфонии и их циклы, выступающие как титульный жанр в «религиозном» периоде его творчества. Речь идет об особом модусе мышления автора, в рамках которого симфоническое переломление модуса концертности оказалось наиболее актуальным.

Вводя в научно-музыкальный обиход понятие модуса, Е.Назайкинский отмечает, что «...музыка по самому своему естеству тяготеет к сфере лирики и по сравнению с другими искусствами обладает едва ли не наивысшими способностями к передаче эмоционального содержания духовного мира человека, запечатление разнообразнейших психических состояний» [8, с. 239]. Это «запечатление» фиксируется в следующем определении: «Музыкальный модус есть целостное, конкретное по содержанию (то есть, одно из множества возможных), художественно опосредованное состояние, объективируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами» [там же]. Диапазон действия модусов-состояний простирается, по Е.Назайкинскому, «...от состояния души до состояния мира» и характеризуется сложной иерархией триад. Среди них наиболее общими являются триады «музыкант-произведение-слушатель» (модус коммуникации), «этнос-пафос-логос» (модус образно-семантической функции произведения в акте коммуникации) [там же].

Категория модуса распространяется и на состояние средств языка музыки – мелодии, ритма, гармонии, вариантов серии в додекафонии и т.д. Здесь образуются музыкально-технические модели, которые есть «...и знаками соответствующих модусов, и своего рода организаторами, требующими подчинения всех остальных средств обозначаемому ими модусу» [там же, с. 243]. Но структурные модусы-модели, выделяемые в композиторской и исполнительской технике, их автономность и самостоятельность не должны «...заслонять от нас того факта, что глубинной основой любых музыкальных модусов является все-таки модус как объективируемое в музыке состояние» [там же].

Все стиле-языковые модели, жанровые знаки, вся технология мелодико-гармонико-ритмического комплекса в фортепианной музыке А.Караманова объективируются в конечном итоге на уровне модуса-состояния концертного диалога с его «расширением» и «углублением» (Б.Асафьев) в направлении к симфонической концепции. В становлении своего целостного стиля, в русле которого находится и фортепианное творчество, А.Караманов шел к осмыслению звуко-семантических средств на уровне модусов-состояний. Все слои музыкальной композиции – концептуальный, фабульный, логический – у А.Караманова тяготеют к приоритету первого. Он возникает на базе динамического слоя (функции $i: m: t$) и характеризуется как диалектический, «...вносящий в семантику сонатности *концептуальность*, понимаемую как способность чисто музыкальными средствами воплотить сложные философские категории, отразить диалектику жизненных процессов» [6, с. 9] (Курсив автора. – О.К.).

В музыке диалектический концептуальный уровень характеризуется понятием «симфонизм», означающим «...становление идеи в процессе противоречивого, подчас конфликтного взаимодействия музыкальных образов, приводящего к новому качеству», что «...подразумевает наличие сформировавшейся логической основы, функциональности всех элементов музыкальной структуры, тематического контраста, особо напряженного и непрерывного драматургического развития» [там же]. Все это было воплощено в конечном итоге в симфонии с ее сонатной логикой, но «...симфонизм шире сонатности, выступающий в качестве его рационально-логической, конструктивной основы, механизма его воплощения» [там же].

Модус симфонизма в творчестве А.Караманова, пройдя этапы моделирования в рамках традиционной сонатности (сонатной цикличности), приобрел особые качества жанрового архетипа нового рода, сложившегося в музыке второй половины XX в.. Вводя понятие жанрового архетипа в интонационную концепцию истории музыки, Е.Маркова отмечает исключительную важность для мышления композиторов современности опору на «...мистериальное действо нового пластически-музыкального театра», выдвинувшегося на положение ведущего жанрового архетипа, что сигнализировало «...об отказе от оперности как специфически европейского феномена «пения на дыхании»» [7, с. 20].

Симфонизм А.Караманова, с одной стороны, проистекает из театрально-пластического источника. Сам композитор о форме своих «библейских» симфоний говорил: «Это балеты! Великие балеты! Я хочу засунуть свою музыку в балеты. Не потому, что это нужно мне или вам, но там она бы сохранилась!» [9, с. 119].

С другой стороны, наряду с театрально-пластической мистериальностью, источником симфонизма А.Караманова явилось Священное Писание: «Религия и ее писания стали постоянной программой всего моего творчества. <...> Религия, как первичный импульс, породила мое вдохновение, подымала на новую высоту все мое творчество. Оно складывалось в могучие симфонические формы, насыщенные всеми средствами музыки. Но к тому времени (речь идет о «религиозном» периоде – периоде зрелого стиля автора. – О.К.) мое вдохновение уже не было порывом мальчика, – я уже был мастером, владевшим всей палитрой большого симфонизма» [там же, с. 111].

«Театральное» и «религиозное» в модусе А.Караманова-симфониста смыкаются, что как тенденция характеризует интонационный архетип музыки поставангардного периода вообще: «Речь идет о светлой гимнической музыке Божественной литургии, приобщающей человека к Высшему, Надчеловеческому, отстраняющему суетность театрального пафоса и театральной же трагедийности, либо, по крайней мере, «перенаправляющей» этот пафос в русло экстаза и ритуальности» [7, с. 21-22].

Указанные два источника симфонизма сочетаются у А.Караманова с неизменным принципом концертности, что в целом определяет основные модусы и модели его стиля и в сфере фортепианной музыки и в циклах пьес-миниатюр («Окно в музыку» - 16 детских пьес для фортепиано (1963г.)), тяготеющих к театрализованному звуко-жесту, чаще всего, через танец, и в опусах «модернистского» периода (триптих «Пролог, Мысль и Эпилог» (1962г.), «Пять прелюдий и девятнадцать концертных фуг» (1964г.)). Композитор активно «концертирует», выявляя технические модусы-модели фортепианной техники, комбинируя языковые средства расширенной тональности, свободной атональной и серийной композиций.

Окончательную реализацию фортепианный стиль композитора в его неповторимом и индивидуальном виде последовательно обретает в трех фортепианных концертах (соответственно, – 1958, 1961, 1968 г.г.), в преддверии и начале «религиозного» периода, когда фортепиано, трактуемое как «концертирующий оркестр», становится инструментом симфонического размаха и масштаба, а виртуозность концертного стиля уходит как бы вглубь концептуального содержания, где все без исключения средства языка «работают» на это содержание.

В фортепианных концертах А.Караманова содержательный слой концертности-симфоничности как целостного модуса-состояния реализуются в модусах-моделях – конкретных формах реализации художественно-эстетического знака концертности. Каждый из трех концертов предстает как выражение определенной стороны общего концертно-фортепианного модуса. В Первом «Юношеском» концерте, еще не самостоятельном по стилистике, представлена модель, определяемая как «поэма звучащих масок» (см. об этом: [4]). Второй концерт, моделирующий принципы симфонической драматургии Д.Шостаковича, тяготеет к конфликтному методу реализации идеи концертного модуса, хотя исходная конфликтность тем в результате оборачивается их взаимозаменяемостью, что дает обратный результат – аконфликтность [2]. Окончательную реализацию индивидуализированный принцип карамановской фортепианной концертности находит в вершине его творчества в данном жанре – Третьем концерте «Ave Maria», представляющем собой уникальный синтез музыкальной мистерии и молитвы [5], что соответствует содержанию стиля «религиозного» периода творчества композитора.

Таким образом, концертность как предтеча и исток симфонизма в фортепианном творчестве А.Караманова реализуется как модус его художественного стиля. Она пронизывает все этапы творчества автора, но реализуется по-разному, отсвечивая различными гранями, отражая конкретные состояния, жизнеощущения, свойственные музыкальному звукоосозерцанию композитора. Двудеинство концертности и симфоничности, как представляется, составляет константный модус творческого стиля А.Караманова – композитора, нашедшего в обширнейшей системе современной музыкальной стилистике свою модель творчества, сочетающую ретроспекцию и новаторские черты.

Источники и литература:

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. – 279 с.
2. Крипак О. Л. Второй концерт для фортепиано с оркестром А. Караманова: претворение принципов конфликтной драматургии / О. Л. Крипак // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. – Х. : ХДАМ, 2012. – №2. – С. 154-159.
3. Крипак О. Л. Концертно-фортепианный стиль в свете проблем индивидуально-авторского музыкального стиля / О. Л. Крипак // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. праць / заг. ред. В. Л. Філіпова; Луганск. держ. ін-т культ. і мистецтв. – Луганськ, 2010. – Вип. 14, ч. 1. – С. 150-166.
4. Крипак О. Л. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром «Юношеский»: поэма «звучащих масок» / О. Л. Крипак // Культура народов Причерноморья : науч. журнал. – Симферополь, 2010. – № 183. – С. 105-109.
5. Крипак О. Л. Третий концерт для фортепиано с оркестром А. Караманова «Ave Maria»: фортепианно-симфоническая мистерия-молитва / О. Л. Крипак // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. В. Я. Даниленка. – Х. : ХДАМ, 2010. – № 7. – С. 220-228.
6. Куприянова Л. А. Семантика музыкальной композиции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Л. А. Куприянова. – Магнитогорск, 2000. – 22 с.
7. Маркова Е. Н. Интонационные концепции истории музыки : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.03 – «Музыкальное искусство» / Е. Н. Маркова. – К., 1991. – 38 с.
8. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
9. Польшаева Е. Апокриф или послание? О творчестве Алемдара Караманова / Е. Польшаева // Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / ред.-сост. С. С. Крылатова. – М., 2005. – С. 102-131.
10. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира / Б. Л. Яворский; под. ред. С. Протопопова. – М., Л.: Музгиз, 1947. – 52 с.