

4. Krypiakivych I. (Ed.). (1994). History of Ukrainian culture. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
5. Isakova N. (1989). Culture of the peoples of the North: philosophical and sociological analysis. Novosibirsk: Nauka [in Russian].
6. Kotozhekov G. (1991). Philosophical and sociological analysis of culture: Extended abstract of Doctor's thesis. Moscow [in Russian].
7. Starosolsky V. (1998). Theory of the nation. Kyiv: Vyshcha shkola ; New York: Scientific Society named after T. Shevchenko, XXXIX [in Ukrainian].
8. Fevr L., Blok M. (1980). The ideology of feudal society in Western Europe: problems of culture and socio-cultural ideas of the Middle Ages in contemporary foreign historiography. Moscow [in Russian].
9. Chizhevsky D. (1994). Philosophy and nationality. *Osnova*, 26, P. 123–176 [in Ukrainian].
10. Chukut S. (1999). Genesis of Spiritual Culture: Management Dimension. Kyiv [in Ukrainian].
11. Spengler O. (1993). The sunset of Europe. Novosibirsk: Nauka [in Russian].
12. Jung K. G. (1996). Problems of soul of our time. Moscow: Progress: Univers [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.12.2018

УДК 78.072.2

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–27–41

Нина Сергеевна Довгаленко
ORCID: 0000–0003–3462–640X
кандидат искусствоведения,
и. о. профессора кафедры
истории музыки и музыкальной этнографии
Одесской национальной музыкальной
академии имени А. В. Неждановой
odta_n@ukr.net

КОНЦЕПТ «МУЗЫКА» В РАННИХ СОЧИНЕНИЯХ А. КАРАМАНОВА («МУЗЫКА № 2» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО)

Цель статьи. Статья посвящена исследованию стилевых черт в творчестве А. Караманова 1960-х годов. Модернистский период основан на оригинальной композиционной технике, в которой элементы музыкального языка традиционного происхождения синтезированы с несерийной додекафонией и приемами секундовых и ритмических модификаций. *Методология* работы основана на положениях системного и интонационного анализа в исследовании языковых средств. *Научная новизна* за-

ключається в розгляді сочинення, яке ще не було представлено в музикознавчій літературі, і виявленні оригінальних композиційних прийомів, які склали відкриття в вітчизняному музикальному авангарді 1960-х років. **Висновки.** В одному з найбільш значущих творів Караманова раннього періоду, незважаючи на унікальність застосованої автором мови і концептуальної системи, збережені всі риси європейського твору — структурованість і, як наслідок, завершеність, виснаженість форми, масштабність задумки, гострий драматизм у створенні такого неоднозначного і неопитного поняття, як музика.

Ключові слова: А. Караманов, «Музика № 2», несерійна додекафонія, концепт універсума, сонорика, вітчизняний авангард 1960-х років.

Dovgalenko Nina, Ph. D. in the History of Arts, professor at the Department of the Music History and Musical Ethnography of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Concept «Music» in a early A. Karamanov's composition («Music № 2» for piano)

The purpose of work. The article is devoted to the study of stylistic laws in the work of A. Karamanov 1960s. The modernist period is based on an original compositional technique, in which elements of a musical language of traditional origin are synthesized with non-serial dodecaphony and techniques of second and rhythmic modifications. **The methodology** of the work is based on the provisions of the system analysis in the study of language means and the principle of historicity in assessing the evolution of the composer's stylistics. **The scientific novelty** consists in analyzing a work that has not yet found its illumination in literature, but is a significant artistic phenomenon in domestic music. **Conclusions.** In one of the most significant works of Karamanov of the early period, despite the uniqueness of the language and conceptual system applied by the author, saved all properties of the European opus — structuredness and, as a result, completeness, exhaustion of form, the scale of the plan, the sharp drama in the creation of such an ambiguous and incomprehensible concept as music.

Keywords: A. Karamanov, «Music No. 2», non-serial dodecaphony, concept of the universe, sonorics.

Довгаленко Ніна Сергіївна, кандидат мистецтвознавства, в. о. професора кафедри історії музики та музичної етнології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

Концепт «музика» в ранніх творах А. Караманова («Музика № 2» для фортепіано)

Мета статті. Стаття присвячена дослідженню стилістичних рис у творчості А. Караманова 1960-х років. Модерністський період ґрунтується на оригінальній композиційній техніці, в якій елементи музичної мови традиційного походження синтезовані з несерійною додекафонією

та прийомами секундових і ритмічних модифікацій. **Методологія** роботи базується на положеннях системного та інтонаційного аналізу в дослідженні мовних засобів. **Наукова новизна** полягає у вивченні твору, який ще не знайшов свого висвітлення в науковому обігу, і виявленні оригінальних композиційних прийомів, котрі стали відкриттям у вітчизняному музичному авангарді 1960-х років. **Висновки.** В одному з найбільш значних творів Караманова раннього періоду, незважаючи на унікальність застосованої автором мовної та концептуальної системи, збережені всі властивості європейського твору-опусу — структурованість і, як наслідок, завершеність, вичерпаність форми, масштабність задуму, гострий драматизм у створенні такого неоднозначного і незбагненого поняття, як музика.

Ключові слова: А. Караманов, «Музика № 2», несерійна додекафонія, концепт універсуму, сонорика, вітчизняний авангард 1960-х років.

Актуальність. Закономерности организации музыкальной речи, своеобразие письма украинских композиторов в контексте отечественного авангарда 1960-х годов являются недостаточно изученной областью музыковедения. Сложность и неординарность языка, многообразие проявлений авторских концепций, неоднозначность воплощений европейских композиторских методов в творчестве отечественных композиторов делают необходимым детальное исследование текстов этого периода. Это положение тем более приложимо к творчеству А. Караманова, стилистика которого еще не нашла достаточного отражения в музыковедческой литературе, а существующие работы имеют в основном популяризаторский характер.

Основное содержание. Музыкальные произведения имеют свои имена. Как и имена людей, заглавия художественных сочинений (литературных, музыкальных, объектов изобразительного искусства) несут в себе возможности их идентификации. Название формируется из нескольких составляющих, извлеченных из разных содержательных слоев музыкальной культуры. Имя автора, прямо связанное с художественно-историческим и стилевым контекстом, взрастившим сочинение, жанровые указатели (соната, оратория), возможные прямые или опосредованные программные признаки («Мефисто-вальс» или Симфония «1905 год») — все это знаки, суть которых — создание неповторимого и узнаваемого внешнего облика произведения. Название обозначивает, то есть формирует конечную цепь значений, каждое звено которой служит ориентиром и организовывает художественное пространство. «Неоконченная симфония» Шуберта, «Дороги нет, но надо идти вперед» Л. Ноно или «Квітучий сад і яблука, що падають у воду» Е. Станковича, «Беспроводные тех-

нологии» Д. Курляндского (можно продолжать до бесконечности) — это обозначения, в которых собранные в единство смысловые и наиболее узнаваемые признаки авторского сочинения образуют опознавательный символ, прикрепленный к музыкальному произведению и своей конфигурацией неповторимо запечатлевающий его суть. Полнота и глубина символа поглощает как непосредственно произведение (текст), так и множество контекстных полей, из которых он сформирован (семантических, истории множества интерпретаций, жизненных обстоятельств авторов во время создания произведения, стилевых, жанровых традиций и их видоизменений и множество других).

Одновременно с созданием «внешней» стороны сочинения, его узнаваемой оболочки название активно участвует в формировании содержания и художественного образа. Наиболее очевидным способом взаимодействия названия и звукового феномена является программность как прием, необходимый для конкретизации содержания музыкального произведения через литературные или живописные прообразы и их сюжетное распределение в музыкальной драматургии¹. Введение в название программной составляющей (непосредственной или подразумеваемой) активизирует сюжетный алгоритм, призванный делать более очевидным протекание музыкальной драматургии в избранном автором направлении. Таким образом, конфигурация символа, заключенного в названии, отсылает к концептосфере (по выражению Д. С. Лихачева), в пределах которой располагается музыкальное произведение.

Фортепианные сочинения А. Караманова начала 1960-х годов носят названия «Музыка № 1» и «Музыка № 2» (1962). Это было время, наполненное энергией постижения новых звуковых миров. Авангардные веяния во всех сферах художественной деятельности кардинально изменили творческую атмосферу в стране. И хотя непосредственное влияние молодых украинских композиторов-авангардистов на музыкальную жизнь страны было мало заметным (редкие, почти исключительные случаи исполнения не могли поколебать плотные слои поддерживаемой государством официальной музыкальной действительности), их достижения в сфере композиторской техники и новой стилистики обусловили дальнейшие пути развития искусства. Новации последующих десятилетий были бы невозможны без включения в стилевые тенденции, далекие от предшествующих авангардистских исканий, достижений авангардного письма (особое

отношение к смысловой нагрузке звука и паузы, как элементов содержания, усложненная и рафинированная работа с ритмом, детализация фактуры, выход за пределы устоявшихся способов формообразования и оркестровки).

Сочинения рубежа 1950–1960-х годов Караманов относил к «модернистскому» периоду, краткому, но значимому в эволюции его стиля и в общей картине отечественного музыкального авангарда. Караманов интересовался творчеством Л. Ноно, Я. Ксенакиса, К. Пендерещкого, нововенской школой, П. Булезом, К. Штокхаузеном [2]. В начале 1960-х годов были написаны все модернистские сочинения Караманова (кроме «Музыки № 1» и «Музыки № 2», также Пять прелюдий и Девятнадцать концертных фуг, «Пролог, Мысль и Эпилог», Три прелюдии для фортепиано, «Музыка» для виолончели), которые фактически вывели композитора в ряд наиболее значительных отечественных композиторов-авангардистов. Технику, в которой он работал, Ю. Холопов называл «свободной атональностью с ритмодинамическими сонорными эффектами», «несерийной додекафонией», которой свойственна «пронзительная резкость созвучий, их обжигающая диссонантность, стихийная необузданность экспрессии, эмоциональная раскованность» [8, с. 126]. Эта характеристика обобщенно указывает направление, которому необходимо следовать для поиска разгадки феномена карамановского авангардизма. Изучение масштабной «Музыки № 2» для фортепиано дает возможность рассмотреть, каким образом авангардные техники были преломлены в творчестве одного из самых самобытных композиторов прошедшего века. Кроме того, называя сочинения «Музыкой», автор ставит слушателя и исследователя перед необходимостью ответить на вопрос, что же есть «музыка» для композитора-авангардиста, и какой аспект ее неизмеримых значений для автора является сущностным.

А. Караманов не первым обратился к такому необычному способу заголовка («Музыка для струнных, ударных и челюсти» Б. Бартока, 1936 год; по степени абстрагирования сопоставимое с «Музыкой» название «Пьеса» — ор. 5, 6, 7, 10 у Веберна). Эта идея была продолжена Л. Грабовским в середине 1960-х созданием двух сочинений — Маленькая камерная музыка № 1 и № 2 для струнных.

Название произведения «музыкой» заставляет предположить авторскую волю, направленную на подчеркнутое «отторжение» идеи произведения от принятой смысловой системы координат. Оно переводит понимание звучащей материи, заключенной в сочинении, в

содержательное поле, в котором система устоявшихся обозначений теряет свое значение. «Музыка» оказывается расположенной вне жанра (симфония, баркарола), стиля (изобразительный импрессионизм или литературный романтизм), предназначения (литургическая или «меблировочная»), способа преподнесения (торжественная ода, военный марш или концертный этюд); она оказывается индифферентной к моделям слушательского восприятия и многое другое. И когда перестает быть действенной система «опознавательных» признаков, призванных направлять, коррелировать, подсказывать, «отсылать» звуковой объект к слушательскому музыкальному и культурному опыту, остается художественно организованная звуковая сфера, абстрагированная от непосредственных жизненных прообразов, воздействий реального мимезиса. Но в отличие от традиций привлечения замысловатых названий-концептов композиторов-авангардистов (или подчеркнуто утилитарного отказа от наименования) Караманов оставляет название, связанное с сущностной природой искусства компонования звуков. Музыка в таком контексте становится категориальной данностью, дефиницией, принадлежностью логоса; «снятие» в названии бытийных признаков исторической и хронологической принадлежности произведения дает возможность проступить его онтологическим свойствам. Музыка предстает как неуловимый и сложный в своем понятийном оформлении художественный звуковой объект, развернутый в акустическом и духовном временном протекании. И возникает закономерный вопрос — что же это за свойства, чего следует ожидать и на что опираться сознанию, к которому обращено произведение с названием «Музыка».

Определению понятия «музыка» посвящен колоссальный массив работ, которые образуют самостоятельную тематическую сферу в науке о музыке. Градации аспектов, в которых происходит осмысление музыки-логоса, расположены в широком диапазоне исторического и смыслового рядов. Пифагорейское представление о музыке как о средстве, предназначенном для врачевания и воспитания, стало основанием числового и гуманистического решения проблемы понимания предназначения музыки и ее трудноуловимой сути. Представление о музыке-числе, выразителе гармонии сфер («музыка есть математическая наука» — Ибн-Сина, X век) развилось в осознание ее как части универсума, его биения, как «проводника космического Духа» (Штокгаузен, XX век). Удивительно, что прозрения древних мыслителей о природе музыки продолжены и развиты в философии

современного композиторского искусства. В таком же ключе осознавал свое творчество и Караманов: «...В моей музыке живет полнота космического восприятия: звезды, планеты, разреженный воздух. Она далека от того, к чему стремится сегодняшняя музыка — сделать себя комфортной, отвечающей человеческим запросам, создать как бы собственную цивилизацию. В моей музыке звучит открытый космос» [6, с. 3]. Музыка как модель мироздания сопряжена с онтологией самой музыки. Волновая природа звука, структурированность музыкального произведения, основанная на разнокачественных и разнофункциональных элементах, их сложно организованное однонаправленное временное развертывание — точки совпадения, которые позволяют интуитивно или осознанно «совмещать» музыку с конструкцией универсума.

В «Музыке № 2» Караманова предельно отвлеченное от каких-либо контекстных «подсказок» название в смысловом ряду соединено с деловитой «протокольной» нумерацией. Неизмеримый «природный и эмоциональный отклик мира и души в области слышания внепонятийной конкретности» (по выражению Эггебрехта; цит. по: [9, с. 15]) — музыка — и порядковый номер исчисления звуковой «внепонятийной конкретности» сопоставлены и формируют (кроме функции названия) еще одну функцию. Номер указывает на то, что объект, который он определяет, имеет замкнутость, четко определенные границы звукового материала, наделен конкретностью, завершенностью и неповторимым своеобразием. То есть обладает признаками, которые позволяют его обозначить числом. Это произведение — опус, которому свойственны «логическая упорядоченность и структурированность как завоевание музыки Нового времени» [9, с. 24]. Таким образом, сочинения сообразно своему названию наделены предельным абстрагированием от каких-либо жанровых и исторических корреляций, несут в себе «космического» масштаба обобщенную идею и организованы по законам целостного произведения — со свойственными ему иерархичностью элементов музыкальной речи, драматургией, основанными на коммуникативных законах формообразованием.

Европейская традиция «автономной музыки» (Дальхауз), основанная на «опусном» музыкальном мышлении, в «Музыке № 2» может быть интерпретирована неоднозначно. Что именно так четко и деловито пронумеровано — отдельные музыкальные произведения (№ 1, 2), их хронологическая принадлежность и порядок возникновения, фрагменты отличных друг от друга состояний или стадий

трансцендентного бытия музыки, разные воплощения неповторимо образного мира композитора в созданных им звуковых конструкциях? Слушатель и исследователь вправе ожидать, прежде всего, завершенного, замкнутого произведения с неотъемлемыми свойствами элементной структуры, синтаксической расчлененностью, организованными в форму и наделенными драматургией. Второй аспект — это то самое «биение универсума», выхваченное из бесконечного множества его возможных проявлений. И третий аспект — это мир композитора, творца неповторимой модели звуковой бесконечности.

«Музыка № 2» поражает концентрированной диссонантностью. Произведение производит впечатление развернутого во времени и пространстве сгустка жестко организованной звуковой материи. Звуковысотности, как и длительности, традиционно выписаны, но не играют своей традиционной роли в формировании смысловой парадигмы произведения. Четко обозначенное положение звуковых элементов, сложно организованная во всех измерениях звуковая материя подчинены достижению другой цели — созданию максимально выраженной сонорности звучания.

Эстетика сонорики основана на формировании колористической пространственности музыкальной ткани. Оперирование тембровзвучностями, плотностями звучания, ритмом их расположения создают акустическую конфигурацию, которая по своему значению равноценна форме в ее широком понимании. Диапазон звучания, динамика, расположение в системе ударных и подчиненных длительностей в системе сонорики поглощают непосредственную выразительность и функциональность высоты тона и нейтрализуют взаимозависимость элементов. В формообразование и драматургию (а наличие завершенной формы, чьими свойствами они являются, подтверждено названием произведения) вступают факторы, которые совершенно отличны от факторов, системообразующих в условиях ладовых форм. Попытаемся установить, какие способы организации звукового материала и скрепления его в художественную целостность замещают утраченные с отказом от ладотональной взаимозависимости в такой сложной системе, как музыкальное произведение.

Центральный элемент системы в первой части «Музыки № 2» — малая секунда в ее разных пространственных модификациях. Варианты секунды в разных диапазонах и ее интервальные производные своим распределением в форме создают сложные комбинации, своего рода сюжет и драматургию. Основой является начальный кластер,

точка отталкивания и мощный импульс для последующего развития. Он имеет развернутую форму: комплекс из сжатых в четырех звуках секунд в басу стремительно надстраивается секундовыми же слоями, охватывая широкий диапазон. Начальный кластер играет роль лейт-интонации, поскольку сохраняет свои очертания в узловые моменты формы и в известной мере противостоит изменчивому потоку «обжигающей» (по выражению Ю. Холопова) диссонантности.

Экспозиционная тема собрана из двенадцатитонового ряда. Серийность вопреки непосредственным впечатлениям — образу абстрактного вне тонального звучания — в первой части «Музыки № 2» сохранена только в экспозиции. Начальная тема представляет серию в горизонтальном виде, последующая пермутация преобразует ее в более сжатую и потому еще более диссонансирующую вертикальную плоскость, а уже третье проведение — свободный вариант секундовых комбинаций на основе кластера-лейтмотива. В последующих проведеньях темы как неизменный сохранен только наиболее узнаваемый начальный секундовый комплекс.

Порядок введения звуковысотных элементов, способы разработки фактурных вариантов, богатство ритмических комбинаций представляют собой своего рода энциклопедию приемов композиторской работы. Основой продвижения формы является многообразие варьирования интервала малой секунды, преимущественно примененной в наиболее жестком виде — гармоническом. Логика развертывания подчинена принципу количественного нарастания: секунда в первоначальном виде, секунда плюс любой интервал как новый комплекс, далее соединение двух комплексов и т. д. Причем в кульминациях используются только первоначальные секундовые варианты, наиболее диссонантно насыщенные. Примечательно, что завершающий кластер отражает намерение автора представить все двенадцать тонов начальной серии, и хотя двух звуков недостает, вызвано это, скорей всего, техническими причинами (возможностями исполнителя). Перед нами своеобразная двенадцатитоновая «тоника», которая открывает и завершает композицию, а между этими двумя крайними точками рассредоточенно напоминает о своей значимости как «режиссере» звукового потока.

Принцип количественного нарастания действенен и в отношении организации фактуры. Квинтэссенцией такого типа фактурного оформления служит экспозиция двенадцатитоновой темы, о которой уже шла речь. Задача расширения звукового пространства, его

завоевания, раскрытия таящихся в нем колористических возможностей блестяще разрешена в первой части «Музыки № 2». Применение фактурных приемов подчинено достижению максимальной контрастности в использовании регистровых красок. Все диапазоны — средний, нижний и верхний — наделены своими «соло», когда звуковая ткань сконцентрирована в ярко выраженном тембровом поле. Этот прием позволяет представить полюсные состояния звуковой палитры, очертить ее предельные возможности во всей полноте регистровых красок. Но наиболее действенным способом звукового моделирования пространства («космического» по выражению композитора) стало сопоставление предельно крайних диапазонов. Расстояние семи октав между партиями создает яркий экспрессивный звуковой образ, наделенный объемом и глубиной (несколько лет позднее Караманов использовал сопоставление крайних регистров для достижения такого же эффекта в совершенно другой стилистике — в завершающей части Третьего фортепианного концерта «Ave Maria»). Следующим шагом в драматургии тембров является последовательное расслоение фактуры на три и четыре нотных стана, каждый из которых индивидуализирован тематически и предельно плотно заполняет все регистровое пространство. Таким образом, как и драматургия развертывания звуковысотных конструкций, драматургия тембровой организации подчинена логике расширения и насыщения плотности звучания. Обе смысловые линии — звуковысотная и тембровая — коррелируют в создании единого образа расширяющегося и усложняющегося безмерного пространства. Организация фактуры так же подчинена эстетике сонорности, как и звуковысотность «Музыки».

Особый интерес представляет ритмическая организация первой части «Музыки». Она полностью лишена метричности. Дело не только в отсутствии тактовых черт и размеров, которые служат временному структурированию звукового потока. Композитор подчеркнуто избегал каких-либо приемов ритмической соразмерности и повторности. Партии обеих рук с точки зрения их ритмической организации построены таким образом, что фрагменты с контрастной фактурой и сложными рисунками чередуются с фрагментами, в которых происходит совпадения ритмики и, соответственно, происходит усиление, «утолщение» тематизма. В результате ритмического резонирования наделенный им материал противопоставлен с (условно говоря) тематизмом многосоставным. Образуется своего рода пульсация

формы, основанная на контрастном «биении» различных по способам озвучивания музыкальных идей. Кроме того, если рассмотреть протяженность каждого из тематических образований и закономерность их введения, то окажется, что они подчинены тому же принципу крещендирования, что и рассмотренные ранее звуковысотность и тембровость — пульсация имеет характер расширения звукового пространства². Образуется драматургия, своей конфигурацией напоминающая рельеф спирали. Своеобразна и техника непосредственной работы с длительностями. Композитор вводил дополнительные длительности, что сопоставимо с аналогичной техникой Мессиана. Добавление к основной длительности ее половины позволяло значительно усложнить ритмический рисунок и избежать намеков на метричность. Этот же способ оперирования с ритмом сохранился в сочинениях последующего периода.

Что касается формы, то общепринятые приемы формообразования были неприемлемы для Караманова и в произведениях, написанных после 1965 года, с их очень своеобразной, но достаточно традиционной стилистикой. В аспекте интонационности композитор в «религиозный» период творчества кардинально изменил свои эстетические и стилевые приоритеты, и острая диссонантность ранних сочинений уступила место сложно организованному материалу, но построенному на узнаваемых элементах музыкальной речи. Неординарность же заявленных в модернистский период приемов формообразования осталась неотъемлемой чертой стиля Караманова.

Форму первой части вряд ли представляется возможным определить каким-либо образом. Но она, без сомнения, структурирована. То есть в ней присутствуют «музыкальный синтаксис как стержень для автономного искусства» [9, с. 25]. Звуковой поток формируется из мотивов, фраз, разделенных сменой фактур и динамикой; очевидны приемы коммуникативной природы, направленные на достижение генеральной кульминации (финальные строки 50–55), торможения как способа удержать уровень драматического напряжения при помощи остинатности (строки 26–27, 29–31) и т. д. Но основным фактором, который позволил упорядочить звуковое пространство, является волновая конфигурация в организации музыкальной ткани. Для Караманова зрелого «религиозного» периода колоссальные по экспрессии взлеты-нагнетания, экстатичные устремления к вершине и столь же мощные провалы составили неотъемлемые черты его звукового мира. Пафос преодоления и достижений кульминаций приобре-

тал легко узнаваемую символику волны³. Подъем (бросок) к вершине определял очертания начальной темы и в сжатом виде предвосхищал драматургию всей части. Второе проведение основной темы (строки 2 и 3) представляет волну уже большей протяженности. А последующее развертывание с нарастающим завоеванием регистров и плотности звучания приводит к финальной кульминации на вершине волны.

Вторая часть завораживает красотой тонкой звукописи. Хрупкость предельно высокого регистра рояля в сочетании с невероятно сложной ритмикой и абстрактной ладовой организацией создают образ утонченный и нематериальный. «Светозарные» трели, разорванный на мотивы (молекулы) в разных регистрах основной додекафонный ряд в виде репетиций-вспышек, последовательно распадающаяся фактура (итоговые пять нотных станов) и, главное, космическая, развернутая вне мира эмоций звуковая материя отсылают к скрябинским «огненным» полотнам последнего периода его творчества.

К звуковысотности этой музыки в полной мере можно применить обозначение ее как «несерийной додекафонии», предложенное Ю. Холоповым. Додекафония в начальной теме и в ее последующих трансформациях (пять проведений), несомненно, присутствует. Но их звуковая организация подчинена не числовым или иным немзыкальным закономерностям. Смысловой единицей является, как и в первой части «Музыки», малая секунда. В экспозиции ее введение смягчено высоким регистром, добавлением консонантных секст и «разрыванием» секундовых интонаций паузами. Логика последующего развертывания подчинена идее интонационного насыщения и постепенного уплотнения фактуры. Во втором проведении к вычлененной из темы секунде добавлен (или встроен в нее) интервал; третий, четвертый и пятый варианты основаны на присоединении к секундам, взятым из темы, преимущественно таких же жестких секунд.

Дальнейшее изложение выходит за пределы интонационного состава начальной темы-ряда. Расслоение фактуры, расширение звукового пространства происходит и при помощи перевода секунды в гармоническую вертикаль. Первый, метрический этап лирической части исчерпан. Следующий эпизод возвращает свободную аметрическую фактуру первой части с неожиданными в таком контексте почти тональными мелодическими вкраплениями (строки первая и четвертая). Завершающий раздел с удивительным по виртуозности исполнением расслоением на все фортепианные регистры (семь

октав) основан на заполнении звукового пространства множеством вариантов гармонических секунд. Горизонтальная плоскость эфемерного в своей хрупкости экспозиционного мелодизма через стадии постепенного разрастания заложенных в нем наименьших элементов превращается в предельную по объему и глубине звуковую сферу. Как и в первой части, музыка моделирует стадии существования живой и неживой материи: рождение, рост и победное величественное овещствление заложенных в ней возможностей.

Третья часть — финальная по своему назначению. Ее функциональным предназначением обусловлен и характер тематизма, и способ его формирования. Композитор возвращает тематизм первой части, темп (*Allegro*), вводит кодовый раздел. В этом аспекте третья часть наиболее традиционная. Также традиционны (что удивительно в таком непростом сочинении) приемы завершения — остигатная кульминация перед кодой. Начальная тема-серия, как и в первой части, после вариантов ее переизложения, уступает место свободной токкатной фактуре, стремительно несущейся к завершению. Интонационные основания — различные варианты секунды — сохранены, и это придает единство всему произведению. Интересно завершение части и одновременно цикла: последовательность мелодических секунд в предельно высоком регистре, напоминание о трансцендентной лирике второй части, горизонтальная проекция темы-идеи, и завершающий кластер начальной темы, который истаивает в предельной глубине и тишине. Драма под названием «Музыка № 2» завершена.

Итак, в одном из наиболее значительных сочинений Караманова модернистского периода, несмотря на уникальность примененной автором языковой и концептуальной системы, сохранены все свойства европейского произведения-опуса — структурированность и как следствие завершенность, исчерпанность формы, масштабность замысла, острый драматизм в создании такого неоднозначного и непостижимого понятия, как музыка.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Чайковский в письме к Н. Ф. фон Мекк писал: «Так как мы с Вами не признаем музыки, которая состояла бы из бесцельной игры в звуки, то с нашей точки зрения, всякая музыка есть программная» (цит по: [9, с. 28]). И так же авторитетно высказывание С. Рихтера: «Музыка, созданная для игры и слушания, в словах не нуждается — всякие толкования по ее поводу совершенно излишни, — к тому же я никогда не обладал даром слова» [7]. Высказывания внутренне не противоречивы; неоднозначны и разнонаправлены представле-

ния о программности, сформулированные выдающимися музыкантами, суть которой составляет отдельную проблему и выходит за границы данной статьи.

²Поскольку нумерация тактов в этом произведении невозможна, пронумеруем строки. И окажется, что тематические акценты, организованные при помощи совпадения ритмики в партиях обеих рук, приходится на строки «такты» 14, 19, 29–32, 46–50 [3]. И, соответственно, промежутки между приведенными обозначениями, основанные на ритмическом контрастировании партий, также подчинены принципу расширения.

³Как было показано автором этой статьи в другой работе, волновая конфигурация в организации музыкального материала в некоторых случаях подчинялась числовым закономерностям [1].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Довгаленко Н. Українська сучасна музика. Портрети і ландшафти. Одеса: Друк-Південь, 2015. 233 с.
2. Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба: воспоминания статьи, беседы, исследования, радиопередачи. М.: Издательский дом «Классика — XXI», 2005. 364 с.
3. Караманов А. Твори для фортепіано. К.: Музична Україна, 1984.
4. Ключев А. Онтология музыки. СПб., 2010. 125 с.
5. Лихачев Д. Концептосфера русского языка. URL: https://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/pazdumia_o_ros/026.pdf
6. Польшяева Е. Апокриф или послание? *Музыкальная Академия*. 1996. № 2. С. 1–15.
7. Тина Гай. Двойники: Рихтер — Гульд. URL: <http://sotvori-sebia-sam.ru/svyatoslav-rixter/>.
8. Холопов Ю. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов. *Музыка из бывшего СССР*. М.: Композитор, 1994. Вып.1. С. 120–137.
9. Холопова В. Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 378 с.

REFERENCES

1. Dovgalenko, N. (2015) Ukrainian contemporary music. Portraits and landscapes. Odessa: Print-South [in Ukrainian]
2. Karamanov, Alemдар (2005). Music, life, destiny: memories of articles, conversations, research, radio programs. M.: Publishing house «Classic — XXI» [in Russian].
3. Karamanov, A. (1984) Works for fortepiano. K.: Muzichna Ukraine [in Ukrainian].
4. Klyuev, A. (2010) Ontology of music. St. Petersburg, Publishing House Petropolis [in Russian].
5. Likhachev, D. Russian conceptual sphere URL: [URL: https://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/pazdumia_o_ros/026.pdf](https://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/pazdumia_o_ros/026.pdf) [in Russian].
6. Poldyaeva, E. (1996) Apocryphal or message? (1996). M.: *Academy of Music*, № 2, p. 1–16 [in Russian].

7. Tina Guy Twins: Richter — Gould. URL: <http://sotvori-sebia-sam.ru/svyatoslav-richter/> [in Russian].

8. Kholopov, Yu. (1994) Music from the former USSR. M.: Composer. Issue 1. P. 120–137. [in Russian].

9. Kholopova, V. (2014) The Phenomenon of Music. M.: Direct Media, 2014 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 16.01.2019

УДК 786.2 + 78.03 + 78.085.21

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–41–58

Инна Анатольевна Тимченко-Быхун

ORCID: 0000–0001–9139–2203

*кандидат искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой истории музыки*

Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра

inna_timchenko@ukr.net

ПЕРВЫЙ ПАРАФРАЗ М. ГЛИНКИ: ПРЕЗЕНТАЦИЯ ЖАНРА

Цель статьи — исследовать первый парафраз Глинки — Вариации на тему Моцарта (1822) как точку отсчета жанровой области пианизма. Обозначить логику выбора темы, формирования композиции, определения драматургической идеи, установления музыкальных средств и способов работы с чужим материалом — в сопоставлении с полным корпусом текстов Глинки в этом фортепианном жанре; атрибутировать стилевые черты, обозначенные в сочинении и утвержденные в его последующих парафразах. *Методология* разработана на основе исследований славянской музыкальной культуры и творчества Глинки С. Тышко в аспекте проблематики национального стиля; его трудов в соавторстве с С. Мамаевым, с Г. Куколь, также монографии С. Тышко, — основанных на методе культурологического комментария. Применительно к изучению парафразов *методика исследования* направлена на определение культурных влияний европейского романтизма, действовавших на фортепианный стиль Глинки. *Научная новизна исследования* заключается в объединении пьес Глинки с заимствованной темой в единую жанровую область парафразов, для обоснования эволюции композиторского мышления в сфере пианизма на протяжении четверти века; в детальном рассмотрении первого парафраза композитора, до сих пор подробно не изученного. *Выводы.* Вариационный цикл на тему Моцарта для арфы или фортепиано презентует жанровую область парафраза Глинки; приоритет арфы