

УДК 782.1

*Н. Довгаленко***ДО ПРОБЛЕМИ КОМПОЗИЦІЙНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ
В МУЗИЦІ А. КАРАМАНОВА
(СИМФОНІЯ № 6 «АЗ ІСУС»)**

У статті досліджується поетика А. Караманова в контексті стилевих тенденцій в музиці другої половини ХХ століття. В якості матеріалу обрана симфонія № 6 «Аз Ісус». В результаті аналізу є виявленими закономірності інтонаційної і композиційної стилістики композитора.

Ключові слова: композиційні прийоми, симфонія, інтонаційний та семантичний тезаурус, біблійна сюжетність.

Ця стаття є продовженням висловлених автором в попередній роботі спостережень щодо стилю А. Караманова [3].

Проблеми дослідження стилістики композитора, незважаючи на значну і постійно поширювану низку робіт, що опікуються цією темою, в більшості залишаються нерозв'язаними. Справа не тільки в складності, неоднозначності і загадковості феномена Караманова, на що вказують майже всі, кому доводиться звертатися до творчості композитора, і необхідності комплексних зусиль до його дослідження. Є загальновідомим, що А. Караманов — митець, чия музика очевидно не підлягає стійким аналітичним схемам та інерційним герменевтичним підходам. Він вражає своїм повним неприйняттям логічно сталих композиційних схем. Це є дивним навіть в контексті сучасної музики, в якій можна знайти все. З одного боку, присутня абсолютна пізнаваність і навіть емблематичність застосованих інтонаційних лексем і мовленнєвих елементів, що ставала приводом до докорів в романтичній афектації і вторинності стилістики, і водночас — таке ж абсолютне для активної музичної свідомості відчуття самотності музики Караманова і присутності в ній неординарних стилевих і композиційних рішень, що спонукають до роздумів.

Головною причиною деякої розгубленості в оцінці феномена Караманова і полярно протилежних його розумінь, а іноді і повного його неприйняття, на наш погляд, є те, що стилістика композитора ґрунтувалася на тій території звукового музичного простору, що був точкою відліку для творчості ХХ століття, а саме — на стилістичній платформі пізнього романтизму. Як взагалі сприймати його творчість, як надзвичайне, оснащене сучасним майстерним композиторським

інструментарієм поринання в минуле, ретровиток, перепрочитання романтизму, немов не існувало досвіду його заперечення, що так чи інакше впливав на всі мистецькі явища ХХ століття? Сам по собі цей факт не є неординарним, бо діалогічні стилістичні тенденції останніх десятиліть минулого століття з додаванням «нео» вже давно стали надбанням навчальної літератури. Але ж доки що ніхто не наважився назвати Караманова неоромантиком чи постмодерністом. До «перепрочитання» Карамановим романтизму не можна додати рятівну приставку «нео», бо в його музиці відбувається не *відтворення* стилістичних ознак минулого, як можливо було б сподіватися відповідно часу її компонування, а саме «творення» цього самого романтизму в творчій ситуації другої половини ХХ століття. В музиці Караманова відсутня дистанція, «люфт» між свідомістю реального сприйняття, обтяженого досвідом і знанням всього «післяромантизму», і безпосередньо музичною матерією, що у «вторинних» стильових системах була докорінною умовою виникнення інтертекстуального діалогу, становив осереддя і сутність змістовної якості «надбудованих» стилістик. Музичний світ Караманова не передбачає стороннього (авторського чи слухачького) погляду і будь-якого порівняння-співвідношення зі сталими стильовими моделями (можливо, в такому ключі треба розуміти загадкову відповідь самого композитора на запитання кореспондентки про самотність його музики [6, с. 14]). В ньому відсутня гра з алюзіями, стильовими метафорами, посиланнями, моделювання на їх основі власного стильового діалогу. Мислення Караманова знаходиться в цілісній площині самозамкненого і самодостатнього світу. Можливо розуміти «перевідкриття» Карамановим світу романтизму як доказ його, романтизму, позачасової творчої актуальності. Можливо й те, що доробок композитора є своєрідним наслідком еволюції ХХ століття, і він наново, суто особистісно, відмежувавшись від модерністських надбань (в тому числі і власних), осмислив шляхи в майбутнє музичного мовлення, проклавши шлях, паралельний поставангарду минулого століття. Так чи інакше, ми не можемо зараз однозначно відповісти на це запитання. То ж завданням цієї статті є поширити висловлені в попередній роботі спостереження відносно поезики Караманова на іншому музичному матеріалі — симфонії № 6 «Аз Ісус» з циклу «Бисть» та зробити наступний крок в дослідженні цього феномена.

Згідно з задумом композитора, музика симфонії циклу «Бисть» є дійство, ізоморфне ритуально-риторичній організації Священного

писання. Його симфонії — Слова, в яких інтегральність змісту формується посередництвом багатьох глибинних різнорівневих зв'язків. Але кожна симфонія цього колосального циклу має змістовну самостійність. В цьому сенсі всі складові, як і попереднього симфонічного циклу «Звершилося», є цілісними семіотичними утвореннями, в яких вражаючим чином музична лексика підпорядкована логосу біблійних текстів.

В численних анотаціях до симфоній та в інтерв'ю А. Караманов прямо вказує на євангельські сюжетні прообрази [1]. «Сюжетом» симфонії «Аз Ісус» є заключна частина Одкровення Іоанна Богослова. Але А. Караманов так само визначено висловлювався і про можливість вільного, не прив'язаного до конкретного дійства, сприйняття змісту музики [6, с. 15]. Можливо, це було результатом екуменічних поглядів композитора щодо сутності релігії, чия конфесійна необмеженість складала духовне осереддя його творчості. Вільне і проникливе розуміння релігії, перетворене і переосмислене програмною сюжетністю біблійних текстів, в результаті сформувало феномен зрілого стилю Караманова. Композитор без вагань змінював назви симфоній, коли до цього зволікали зовнішні обставини. Але в доборі варіантів назв помітна певна тенденція: прив'язка до сюжету як послідовності пізнаваних мізансцен елімінується (за рідкими винятками на кшталт теми Благовіщення у фортепіанному концерті № 3 чи теми Янголу в симфонії «Аз Ісус»), а перебіг подій набуває символічної узагальненості, укорінену в сталих риторичних моделях. Яким саме чином організована драматургія твору — буде проаналізовано подалі, а в якості попереднього зауваження відзначимо, що пошуки конкретного сюжету в «Аз Ісус» не мають сенсу. «Польотом янголів» можна назвати будь-яку з численних висхідних хвиль до кульмінацій. З точки зору дослідження і розуміння музики має значення, перш за все, особливий композиційний статус Симфонії як фіналу величезного циклу «Бисть», що спонукає її «кодовий» завершальний і тому гіпертрофовано сталий та однорідний характер, і, по-друге, надзвичайна зосередженість та концентрація на єдиному емоційному просторі — світлоносності осягненої благої мети, що складає зміст останніх глав Апокаліпсиса. Ці дві позиції визначають неповторність драматургії і композиції Симфонії, бо виключають з дії елементи будь-яких конфліктних чи контрастних протиставлень, що вже є надзвичайною обставиною — колосальне симфонічне полотно без будь-яких натяків на симфонізм в традиційному асаф'євському розумінні.

Роздивимось Симфонію в двох аспектах: а) її тематичної основи і б) композиційної організації.

а) В літературі можна зустріти означення способу формування тематизму у Караманова як мононаспівний [4]. Взагалі цей термін має означати інтонаційну спорідненість і похідність тематичного матеріалу від кореневої теми. Але ж в контексті Симфонії це не відповідає дійсності. Перш за все, тем надзвичайно багато, вони самостійні і вільно змінюють одна одну, формально чітко окреслені, тобто мають очевидний початок і кінець, яскраво інтонаційно самобутні, майже не повторюються, як правило, не трансформуються. Теми не розробляються в загальному розумінні цього поняття, вони структурно не деформуються і не еволюціонують. Фактично, вони мають ознаки закріплених за певним моментом форми тематичних символів і, можливо, мали для композитора визначене сюжетне навантаження. (Такою є, скажімо, тема *luminoso*, що стає точкою відліку для гігантської завершальної «світосяйної» перемоги. Скрябінські посилання тут важко обминути). Ми цього не знаємо, і це не є суто вирішальним в розумінні музики. Фактично слухач стикається з величезним і барвистим розмаїттям тем, що вільно (навіть в дуже уважному сприйнятті) змінюють одна одну, причому цей процес не спиняється майже до кінця (остання нова тема з'являється в каденції контрабасу — цитата з Дворжака). Спільним моментом у всьому цьому тематичному багатстві є, перш за все, тридольний розмір, що надає єдину пульсацію в пластичному перетіканні матеріалу і, що є більш важливим, ґрунтування на єдиних інтонаційних принципах. Саме принципах, а не інтонаціях: композитор обирає елементарні звороти (в сенсі їх фундаментальності і узагальненості), такі як поступеневі ходи — діа-тонічні та хроматичні, ходи по тризвукам (тема Янгола— ц. 5, що, як і «янгольська» тема з четвертої частини «Урочистої меси» Бетховена, «до-вірена» соло скрипки) та оспівування тощо.

В аспекті застосування елементарних прийомів компонування можна зазначити наступні моменти:

— елементарно з точки зору межової узагальненості є побудований вступ: його функція — слугувати нагадуванням про завершену битву з силами Аду, і тому обраним є найпростіший і найвиразніший звуковий символ цього самого Аду — тритон. Сонорному еквіваленту минулої катастрофи відповідає нашарування різних тритонових варіантів. Причому звукові метафори подані як поширювальні пульсації від звуку до тритону та навпаки. Надзвичайно просто за ідеєю і складно за композицією. Утворюється фактура типу «сонорний потік», еле-

ментарною одиницею якого виступає тритон з напругою багатошарової історії його семантики;

– в темі Янгола символічно «первинним» є, окрім ходів по тризвуках і добору тональності (гармонійного C-Dur — символу чистого першоджерела світу), і спосіб компонування: тема має чітку структуру, що складається з замкненої експозиції (вісім тактів), розробки-секвенції, яка захоплює своїм тяжінням мінорну терцію — тінь на чолі янголу — (шістнадцять тактів), та завершальної скороченої репризи (чотири такти). Довершена врівноваженість. В секвенції «огортається» тритон як прозорий натяк і нагадування про подолану темряву;

– в темі Grave (ц. 61), що, немов стиснена пружина, надає поштовх до завершальної побудови, згідно з композиційною функцією цього матеріалу, використана ідея розгойдування і відштовхування, що має традиційне для композиційних норм позначення як тема типа «зерно з проростанням» з величезним динамічним потенціалом;

– фактично весь тематизм побудований на основі активного секвенціювання — найпростішого засобу розвитку інтонаційної ідеї. Гіпертрофована секвенція у вигляді поступеневого підйому до кульмінації у самому прямому значенні слова — теж один з найпоширеніших засобів побудови драматургії (наприклад, перервана на кульмінації хвиля на ц. 33 та початок нового підйому до вершини, що перевершує попередню на ц. 36 т. д.).

Такими ж узагальнено укоріненими в ґрунті музичного мислення є і засоби розвитку-просування тематизму в симфонії. Переважно це хвиля коротка секвенційна чи єдина в своєму «глобальному» спрямуванні до кульмінації. Хвильова конфігурація є головною основою в побудові «динамічного профілю» (В. Протопопов) всієї Симфонії. Оскільки в ній відсутні елементи будь-якої репризності (за винятком репризного проведення теми Янгола, що замикає перший епізод Симфонії — ц. 17) в якості вирішального фактора замикання форми, то хвиля як надзвичайно виразний і пізнаваний візуальний образ набирає значення конструктивного формоутворюючого елемента.

Суто, як ми бачимо, інструменти побудови і компонування тематизму такі самі, як і у Фортепіанному концерті № 3, хоча часова відстань між ними значна — 1968 рік створення Концерту і 1980-й — час закінчення циклу «Бисть». Таким чином, «праелементи» музичної свідомості, інтонаційні згущення історично від кристалізованого змісту кореспондують з вербальними «праелементами» біблійного логосу і стають основою стилістики митця.

Караманов обирає елементи-формули інтонаційної і композиційної природи, які можна зіставити з іконічністю риторичних формул бароко. Бароккові тропи мали літературне і зображальне походження і конкретну історичну прив'язаність, тому більш доречним тут буде застосувати термін Ю. Лотмана — *сема* [5, с. 172], під якими розуміють сталі семантичні утворення, навантажені максимально концентрованим «знятим» значенням. «Знятим» — тому що відфільтровані товщею застосувань, які перетворили їх в згустки визначеної виразності. Причиною кристалізації та закріплення за ними певного семантичного змісту був безпосередній зв'язок з міметичними прообразами, їх пройнятість токами життя. Прикладом може слугувати *ламенто*, що було запроваджене Монтеверді як знаковий образ страждання через переосмислення поетичної інтонації. Віднайдений образ розшарувався і розгалужився в різних жанрових, національних, естетичних системах. Скажімо, *ламенто* Мусоргського — це вже відбиття страждальницького зубожіння оголеної правди, *ламенто* Веберна несе на собі відбиток охололої відчуженості від «хлівного тепла» природного життя і т. д. Але у всіх випадках інтонації *ламенто* зберігають абсолютну знакову пізнаваність і закріпленість за певною сферою емоційних значень.

Роль *семи* може виконувати і деякий композиційний прийом, що має чітку жанрову та стильову прикріпленість. Наприклад, каденція в концерті з віртуозною та патетичною кульмінацією, як і самий факт застосування каденції в сучасному концерті в якості його невід'ємної жанрової ознаки, виступає як жанрова *сема*; квадратність як спосіб структурування мовлення через посередництво питально-відповідних побудов є однією з елементарних композиційних *сем*, а, скажімо, епізод імітації налаштування струнних (ц. 38), що своїм випадінням з інтонаційного контексту відіграє роль визначення рубежу між розділами форми Симфонії і сприяє її комунікативному структуруванню, є *семою* композиційного рівня і т. д.

В застосуванні Карамановим сталих *сем* впроваджується певна закономірність: конфігурація *семи* (інтонаційна, жанрова, стильова, композиційна) зберігається у своїй абсолютній пізнаваності, і саме в наслідуванні повноти цієї пізнаваності відбивається задум композитора. Тобто самі звернення до «вічних» *сем* мають значущість сталих композиційних прийомів. Це треба усвідомлювати як визначальну стилістичну ознаку звукового всесвіту А. Караманова — **мислення семантично сталими елементами музичної свідомості.**

Таким чином, є багатшарові *семи*, що виконують функцію стійких, закріплених за певними моментами композиції опор змісту, на основі яких формується драматургія та структура форми. Але в застосуванні *сем*, в засобах їх впровадження і оперування ними є деякі суттєві протиріччя. Торкаються вони, перш за все,

б) *композиційної логіки*. Як було відзначено в аналізі Фортепіанного концерту № 3 в попередній статті, прийоми формоутворення виходять поза межі будь-яких історично відкрystalізованих композиційних схем, навіть якщо розуміти їх в максимально поширеному сенсі (скажімо, як остінатність-змінність і т. д.), і водночас розглянути твори не є прямолінійними «сколками» з визначеної програми. Тобто виникає проблема створення цілісної форми, особливо актуальна в межах абсолютно безконфліктної драматургії і досить значного і щільного музичного простору Симфонії. Як було позначено раніше, структура твору спирається на хвильові конфігурації і, взагалі, напрямок руху є підкреслено значущою семантичною одиницею, як то, скажімо, поступеневе «низходження» як смислове резюме розділу (ц. 12), чи «уперте» знов-таки поступеневе досягання кульмінації з красномовною паузою на верхівці і т. д. Таким чином, суто драматургічні ознаки і способи організації музичного «сюжету» приймають на себе і функцію формоутворення. Динаміка розгортання форми, її конфігурація стають основним носієм комунікативної організації і водночас конструктивним елементом, що утворює систему. Драматургічний профіль набуває структурної напруги, обіймаючи в собі обидві функції — суто драматургії і форми-композиції. Цим можна пояснити обираність хвилі з її абсолютною виразністю і пізнаваністю як головного фактора формування, бо наряду із своєрідністю тематизму, про яку вже йшла мова, хвиля залишається одним з найдоступніших для музичної свідомості елементів. До того ж ряду — посиленню комунікативної значущості музичної «сюжетики» з підкреслено семантично пізнаваними іконічними темами — відносяться і прийоми чіткого розподілу на розділи, між якими очевидно нейтральні за інтонаційністю епізоди (ц. ц. 23 і 38) несуть на собі функцію відокремлення і сприяють комунікативному структуруванню і т. д.

Але найзначнішим моментом в організації матеріалу, який і визначає феноменальність музики Караманова, на наш погляд, є невідповідність музичного тематизму засобам оперування ним: в поезії Караманова елементи мовлення не спряжені з конструкцією чи, іншими словами, елементи мовлення неадекватні способам їх за-

стосування. В попередній статті за тією ж тематикою був наведений приклад з другої частини Фортепіанного концерту № 3, де формальною одиницею виступав восьмитакт, тобто періодична структура при повній відсутності основних показників цієї структури — питально-відповідних співвідношень. Це, так би мовити, елементарний рівень організації форми. В Симфонії «Аз Ісус» основна неспіввідносність на рівні цілого міститься в надзвичайній насиченості тематизмом і майже повній відсутності будь-якої його розробки і репризності. Тобто тематичний потік матеріалу традиційного походження не регулюється стилістично відповідними йому нормами формоутворення. Відбувається *формування унікальної композиції з неунікальних елементів* без додавання будь-яких деформацій у вигляді ігрових, діалогічних чи інших подібного роду засобів компонування. Це своєрідна гігантська, розміром з симфонію, метафора, троп, в якому задіяні сили фундаментального походження.

Не можна обминути і загадковість внесення в Симфонію цитати з Дворжака у каденцію контрабасу перед завершальним переможним досяганням світла у фінальному епізоді. Карамановим була обрана одна з найвідоміших тем класичної музики, що стала свого роду фетишем сучасного масового мистецтва. Це четверта пісня з циклу «Циганські мелодії» Дворжака на вірші Адольфа Гейдука «Пам'ятаю, мати, бувало, пісню наспівувала», що був написаний, до речі, рівно за сто років до виникнення Симфонії. Ніжна і тендітна музика пісні в незчисленних редакційних трансформаціях заглянцьована до рівня шлягеру і стала ототожнюватися з відкритою чуттєвістю і масовою доступністю розхожої лірики. Мелодія Дворжака інтонаційно не контрастує авторському тематизму, але «вибивається» з його переважно тридольного ритму. Помітне ритмічне випадіння підкріплюється акцентованим положенням сольної каденції у формі та й ще не часто уживаним у вигляді соло тембром контрабасу. Таким чином, декількома майже непомітними штрихами Караманов деформує очевидність цитати і підкреслює її значущість в концепції Симфонії.

Виникає питання, чому виразна речитація традиційної сольної каденції не довірена більш очікуваній в даній ситуації віолончелі? Порушення типових композиційних схем є ознакою значущості каденційного моменту в «дійстві» Симфонії. Не просто «голос від автора» чи щось у такому дусі, а «низведення» щиросердної елегійності в майже знаковій і масовій пізнаваності в такі регістрові низи, до яких не змогла б дістатися віолончель. Тут треба нагадати, що теми само-

го Караманова, на яких побудована Симфонія «Аз Ісус», теж не без відтінків елегантності, іноді пісенності і майже завжди абсолютної пізнаваності їх прототипів. І «низведенням» цитованої теми з історією загальної вживаності композитор проводить суттєве змістовне розмежування між своїм світом, укоріненим в елементарних (фундаментальних) основах музичної свідомості, та світом чужим, схожим, але інакшим за космічними законами своєї організації.

На закінчення можна навести висловлення М. Бонфельда: «Музичне звучання — це завжди багатомірний нелінійний «простір» [2, с. 19]. Саме ці якості «багатомірності» і «нелінійності», метафоричності на рівні форми і стилістики визначають суть музики А. Караманова.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

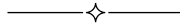
1. Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба: воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / Ред. С. С. Крылатов — М. : Издательский дом «Классика—XXI», 2005. — 364 с
2. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Бонфельд. — М. : «Композитор. Санкт-Петербург», 2006. — 647 с.
3. Довгаленко Н. Алемдар Караманов: в пошуках пізнаваності / Н. Довгаленко // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової : [зб. наук. праць / гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : Друкарський дім, 2011. — Вип. 14. — С. 136–148.
4. Клочкова Е. Библейские симфонии Алемдара Караманова / Е. Клочкова. — М. : Композитор, 2005. — 228 с.
5. Лотман Ю. Статьи по семиотике и топологии культуры. Избранные статьи в 3-х томах / Ю. М. Лотман. — Таллин : Александра, 1992. — Т. 1. Текст в тексте. — 247 с.
6. Польдяева Е. Апокриф или послание? / Елена Польдяева // Музыкальная академия. — 1996. — № 2. — С. 1–15.
7. Холопов Ю. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов / Ю. Холопов // Музыка из бывшего СССР. — М. : Композитор, 1994. — Вып. 1. — С. 120–134.

Довгаленко Н. С. К проблеме композиционной организации в музыке А. Караманова (Симфония № 6 «Аз Иисус»). В статье рассматривается поэтика А. Караманова в контексте стилевых тенденций в музыке второй половины XX века. В качестве материала избрана Симфония № 6 «Аз Иисус». В процессе анализа выявлены приемы интонационной и композиционной стилистики композитора.

Ключевые слова: композиционные приемы, симфония, интонационный и семантический тезаурус, библейская сюжетность.

Dovgalenko NS To the problem of organization in music composition A. Karamanov (Symphony № 6 «Az Isus»). The article is devoted to the research of the style by Alemdar Karamanov as a trend of music of XX century. As a material to make use Symphony № 6 «I am Jesus». As result are marking the regularities of intonation and composition language by author.

Key words: composition modes, piano concert, intonation and semantic thesaurus.



УДК 782.1:78.087.68(477)

Н. Белік-Золотарьова

ХОРОВА ДРАМАТУРГІЯ ОПЕРИ К. ДАНЬКЕВИЧА «БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ»: АНАЛІЗ POST FACTUM

Обґрунтовується необхідність сучасного перегляду ролі хору в оперному цілому, виходячи з актуалізації його значення у третьому тисячолітті. Аналіз хорових сцен опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький» дозволив виявити значну драматургічну роль хорового чинника на кожному етапі розвитку оперної дії, особливості хорової драматургії твору.

Ключові слова: оперно-хорова драматургія, оперно-хоровий симфонізм, оперно-хорова сюїта, драматургічні функції хору.

Розвиток української опери підкреслює закономірність висновку Б. Асаф'єва [1] щодо цього жанру мистецтва, який піддається узагальненню та аналізу лише post factum. Дійсно, необхідний проміжок часу, щоб заново осмислити оперні артефакти минулого. Загальне спостереження Б. Асаф'єва набуває неабиякої актуальності у сучасній українській культурі.

З позицій другого тисячоліття потребує перегляду й аналізу post factum така важлива складова оперного цілого, як хор. Адже хор віддзеркалює, а іноді й сприяє найбільш повному усвідомленню оперного цілого. Як синтетичний вид музичного мистецтва, опера має у своєму розпорядженні викристалізовану в русі становлення розмежену систему жанрів, із властивою їм тематикою, стилем, композиційно-драматургічними засадами. Упродовж століть змінювалась не лише опера, але й її сприйняття. Ренесанс опер, які пройшли випробування політично-історичною епохою, означає те, що їх вирізняє значна художньо-естетична цінність. Так, з позицій дру-